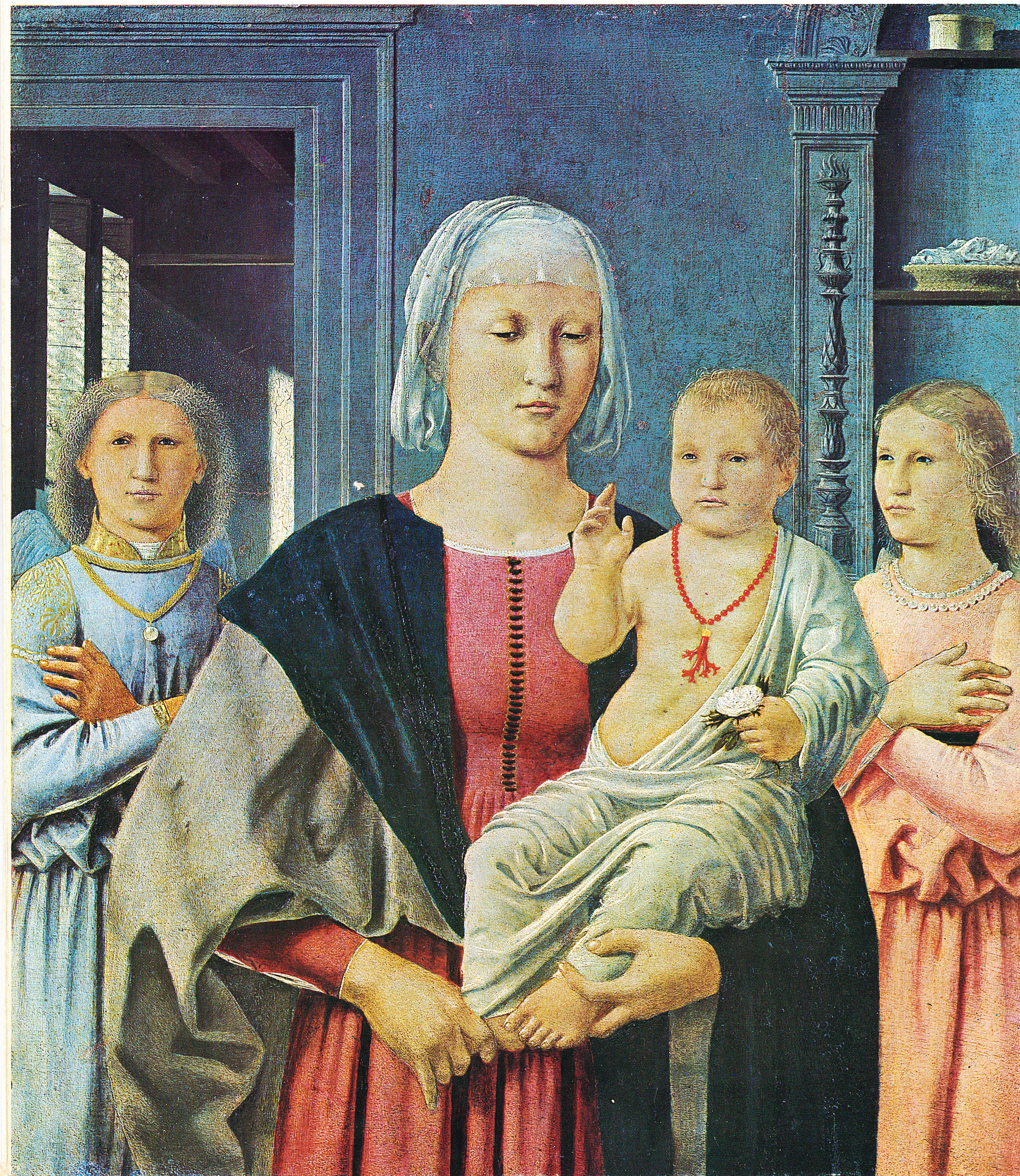
ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

27

Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα

Ο ΠΙΕΡΟ ΝΤΕ·Ι· ΦΡΑΝΤΣΕΣΚΙ (ἢ ντέλλα Φραντσέσκα) γεννήθηκε στὸ Μπόργκο Σὰν Σεπόλκρο, στὰ ὅρια Τοσκάνης καὶ Ὀμβρικῆς, πιθανὸν ἀνάμεσα στὰ 1410 καὶ 1420. Ἦταν ὁ πρωτότοκος γιὸς κάποιου Μπενεντέττο, μέλους τῆς συντεχνίας τῶν ὑποδηματοποιῶν καὶ βυρσοδεψῶν, ποὺ ἦταν ἐξαιρετικὰ σημαντικὴ στὴν πόλη, καὶ τῆς Ρομάνα ντὶ Περίνο ἀπὸ τὸ Μοντέρκι, ἕνα μικρὸ χωριὸ στὰ περίχωρα. Τὰ νεώτερα ἀδέλφια του, ὁ Μάρκο καὶ ὁ Ἀντόνιο, ἔγιναν ἔμποροι.

Ὁ Πιέρο ὑποχρεώθηκε νὰ πάη στὴ Φλωρεντία γύρω στὰ 1430-1435. Τὸν βρίσκομε ἐκεῖ στὶς 7 Σεπτεμβρίου 1439, νὰ βοηθᾶ τὸν Ντομένικο Βενετσιάνο στὴν τοιχογράφηση τοῦ χοροῦ τοῦ Ἁγίου Αἰγιδίου· σήμερα δὲν ἀπομένουν παρὰ μερικὰ μικρὰ ἀποσπάσματα ἀπ' τὶς τοιχογραφίες αὐτές. Ἔτσι μποροῦμε νὰ συμπεράνωμε πὼς ὁ Πιέρο εἶχε, πιθανόν, συνοδεύσει τὸ δάσκαλό του, ἀπὸ τὸν προηγούμενο κιόλας χρόνο, στὴν Περούτζια. Τὴν παρουσία τοῦ δασκάλου του ἐκεῖ μαρτυρεῖ ἕνα γράμμα τοῦ ἴδιου στὸν Πιέρο τῶν Μεδίκων· τὸν παρακαλεῖ νὰ τοῦ ἀναθέση μιὰ σημαντικὴ παραγγελία καὶ τοῦ θυμίζει ποιός εἶναι, τοποθετώντας τὸν ἑαυτό του ἀνάμεσα στοὺς καλοὺς ζωγράφους τῆς Φλωρεντίας, στὸν Φρὰ Φιλίππο Λίππι καὶ τὸν Φρὰ Τζιοβάννι ντὰ Φιέζολε, πιὸ γνωστὸ μὲ τ' ὄνομα Φρὰ Ἀντζέλικο. Στὰ 1442, ὕστερα ἀπὸ τὴ μάχη τοῦ Ἀνγκιάρι, τὸ Μπόργκο Σὰν Σεπόλκρο προσαρτήθηκε στὴν Τοσκάνη κι ὁ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα ὀνομάστηκε Σύμβουλος τοῦ Λαοῦ.

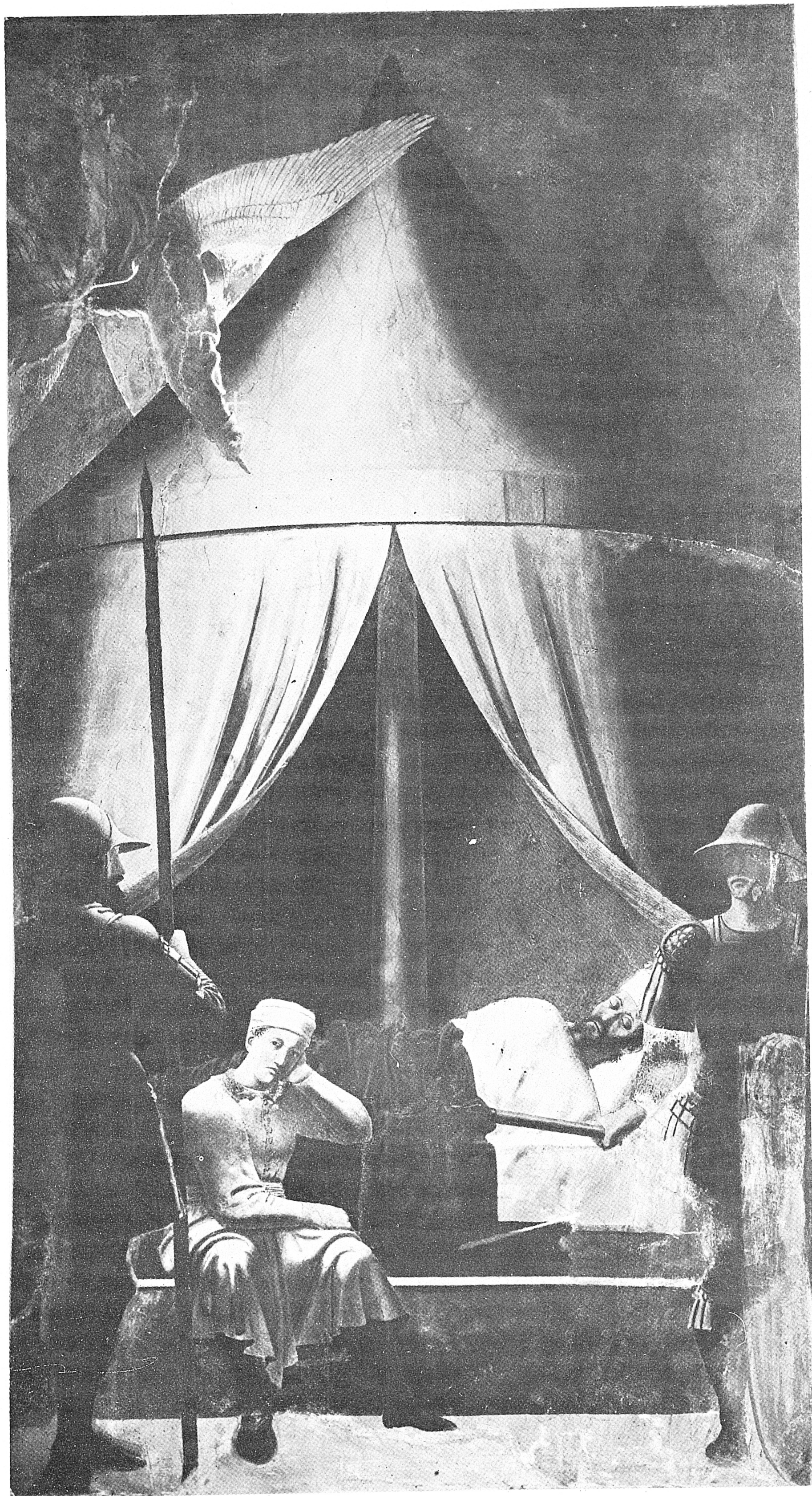
Στὰ 1444 ὁ Σασσέττα τέλειωσε τὸ πολύπτυχο γιὰ τὴν Ἁγία Τράπεζα τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου ποὺ τοῦ εἶχαν παραγγείλει στὰ 1437. Στὰ 1445 ἡ Ἀδελφότητα τοῦ Ἐλέους παραγγέλνει στὸν Πιέρο τὸ πολύπτυχο ποὺ φυλάγεται σήμερα στὴ Δημοτικὴ Πινακοθήκη τοῦ Σὰν Σεπόλκρο καὶ ποὺ δὲν τέλειωσε πιθανὸν παρὰ στὰ 1462. Αὐτὴ τὴν ἐποχὴ πρέπει ν' ἄρχισε νὰ ἐργάζεται γιὰ τὸν Φεντερίκο ντὰ Μοντεφέλτρο, δούκα τοῦ Οὐρμπίνο. Στὰ 1449 περίπου, μὲ παραγγελία τοῦ Λιονέλλο ντ' Ἔστε, ὁ Πιέρο ζωγράφισε γιὰ τὸν Πύργο τῆς Φερράρας καὶ γιὰ τὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Αὐγουστίνου τοιχογραφίες χαμένες σήμερα ἀλλὰ ποὺ πρέπει νὰ ἐπηρέασαν σημαντικὰ τὴ διαμόρφωση τῶν ζωγράφων τῆς σχολῆς τῆς Φερράρας, καὶ εἰδικότερα τοῦ Γκαλάσσο, τοῦ Κοσμᾶ Τούρα καὶ τοῦ Φραντσέσκο ντὲλ Κόσσα.

Ὁ Πιέρο τελειώνει, στὰ 1451, τὴν τοιχογραφία στὸ ναὸ Μαλατέστα, στὸ Ρίμινι, ποὺ εἰκονίζει τὸν Σιγισμόνδο Παντόλφο Μαλατέστα γονατισμένο μπροστὰ στὸν προστάτη του ἅγιο.

Ὅταν πέθανε ὁ Μπίτσι ντὶ Λορέντσο (1452), ποὺ μόλις εἶχε ἀρχίσει τὶς τοιχογραφίες στὸ χορὸ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου στὸ Ἀρέτσο, κάλεσαν τὸν Πιέρο νὰ τὸν διαδεχθῆ. Ἐκεῖ ζωγράφισε μέσα σ' ἑφτὰ χρόνια, ἀπ' τὰ 1452 ὡς τὰ 1459, μὲ πολλὲς διακοπές, τὸν περίφημο κύκλο τοῦ Θρύλου τοῦ Σταυροῦ.

Στὶς 4 Ὀκτωβρίου 1454 ὁ Πιέρο ἀναλαμβάνει νὰ ζωγραφίση τὸ πολύπτυχο τῆς Ἁγίας Τράπεζας γιὰ τὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Αὐγουστίνου, στὸ Μπόργκο, ποὺ δὲν τὸ τέλειωσε παρὰ μόνο στὰ 1469. Πρίν, τὸ 1455, πῆγε γιὰ πρώτη φορὰ στὴ Ρώμη, ὅταν ἦταν πάπας ὁ Νικόλαος Ε'.

1



Ὁ Πιέρο κλήθηκε ξανὰ στὴ Ρώμη στὶς 12 Ἀπριλίου 1459, αὐτὴ τὴ φορὰ στὴν ὑπηρεσία τοῦ πάπα Πίου Β'. Τὸ 1466 (Δεκέμβριο) τὸ Σωματεῖο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τοῦ Ἀρέτσο τοῦ ἀνέθεσε νὰ φτιάξη τὸ λάβαρό του μὲ ἕναν Εὐαγγελισμό, *χαμένο σήμερα. Στὰ 1467, στὸ Μπόργκο, ὁ Πιέρο ἀνέλαβε καὶ ἄλλα ἐπίσημα ἀξιώματα. Στὰ 1468 κατέφυγε στὸ ὀχυρὸ (Μπαστία) γιὰ ν' ἀποφύγη τὴν πανούκλα κι ἐκεῖ τέλειωσε τὸ λάβαρο τοῦ Σωματείου τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τοῦ Ἀρέτσο. Στὰ 1469 ἐπισημαίνεται τὸ πέρασμά του ἀπὸ τὸ Οὐρμπίνο, ὅπου τὸν φιλοξένησε ὁ Τζιοβάννι Σάντι, πατέρας τοῦ Ραφαήλ.*

Τὰ ἑπόμενα χρόνια πρέπει νὰ ἔμεινε περισσότερο καιρὸ στὴν πατρίδα του, ὅπου ἔκανε γιὰ τὸ παρεκκλήσι τῆς Παναγίας τῆς Μπαντία τοιχογραφίες, χαμένες σήμερα, γιὰ τὶς ὁποῖες πληρώθηκε στὶς 12 Ἀπριλίου 1474. Κατὰ πάσα πιθανότητα ἀσχολήθηκε προσωπικὰ μὲ τὴν ἀποκόλληση καὶ τὴ μεταφορὰ τῆς τοιχογραφίας τῆς Ἀναστάσεως *(1474).*

Στὰ 1478, ὕστερα ἀπὸ ἀπουσία τεσσάρων χρόνων, ὁπότε πιθανὸν νὰ ἔζησε ἕνα διάστημα καὶ στὸ Οὐρμπίνο, τὰ ἀρχεῖα τοῦ Μπόργκο ἀναφέρουν ἀκόμα μιὰ τοιχογραφία μὲ τὴν Παναγία, χαμένη σήμερα, ποὺ ζωγράφισε γιὰ τὴν Ἀδελφότητα τοῦ Ἐλέους. Ἀνάμεσα στὰ 1480 καὶ 1482 ὁ Πιέρο ἦταν ἐπικεφαλῆς τῆς σημαντικῆς Ἀδελφότητας τοῦ Ἁγίου Βαρθολομαίου.

Στὶς 22 Ἀπριλίου 1482 νοίκιασε στὸ Ρίμινι ἕνα σπίτι μὲ κῆπο καὶ πηγάδι ἀπὸ τὴν κυρία Τζιακόζα, χήρα τοῦ Γκανιμέντε Μπορέλλι· αὐτὸ θὰ μποροῦσε νὰ δείξη ὅτι ἑτοιμαζόταν γιὰ μακρόχρονη διαμονή. Πάντως δὲν ἔχομε περισσότερες πληροφορίες σχετικά. Συνέταξε τὴ διαθήκη του στὶς 5 Ἰουλίου 1487, ἀφήνοντας κληρονόμους τοὺς ἀνεψιούς του. Τυφλὸς στὰ τελευταῖα του χρόνια, πέθανε στὸ Μπόργκο, στὶς 12 Ὀκτωβρίου 1492.

Τὰ θεωρητικά του κείμενα χρονολογοῦνται γενικὰ πρὸς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του. Τὸ βιβλίο του «Περὶ προοπτικῆς στὴ ζωγραφικὴ» γράφτηκε πρὶν τὰ 1482· τὸ «Βιβλιάριον περὶ πέντε κανονικῶν σωμάτων», μεταγενέστερο, ἀφιερώνεται στὸν Γκουϊντομπάλντο ντὰ Μοντεφέλτρο, δούκα τοῦ Οὐρμπίνο. Ἕνα τρίτο μαθηματικὸ κείμενο, τὸ «Περὶ ἄβακος», ἔμεινε ἀνέκδοτο.

Ἕνας δεξιοτέχνης στὴ σύνθεση τοῦ χώρου

GIOVANNI PREVITALI

ΕΝΑ ἀπὸ τὰ πιὸ σπουδαῖα ἔγγραφα γιὰ τὴν ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα στὴν Ἰταλία εἶναι, χωρὶς ἀμφιβολία, αὐτὸ ποὺ — μὲ ἡμερομηνία 7 Σεπτεμβρίου 1439 — ἀναφέρει τὸ ὄνομα τοῦ Πιέρο ντὶ Μπενεντέττο, ἀπὸ τὸ Μπόργκο τοῦ Σὰν Σεπόλκρο, ἀνάμεσα στοὺς βοηθοὺς τοῦ Ντομένικο Βενετσιάνο, ποὺ ἐργάζονταν μαζί του στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Αἰγιδίου στὴ Φλωρεντία.

Αὐτὸ τὸ ἔγγραφο μᾶς ἐπιβεβαιώνει τὴ φλωρεντινὴ καλλιτεχνικὴ διαμόρφωση τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα καὶ μᾶς δίνει τὴ βεβαιότητα πὼς πρέπει νὰ πήγαινε τακτικὰ στὸ παρεκκλήσι Μπρανκάτσι στὴ Σάντα Μαρία ντὲλ Κάρμινε, ὅπου ὑπῆρχαν τοιχογραφίες τοῦ Μαζολίνο καὶ τοῦ Μαζάτσιο. Αὐτὴ ἡ ἐπίδραση εἶναι αἰσθητὴ στὶς πιὸ παλιὲς τοιχογραφίες τοῦ Πιέρο ποὺ σώθηκαν, στὸ πολύπτυχο τῆς *Παναγίας τοῦ Ἐλέους* στὸ Σὰν Σεπόλκρο καὶ στὴ *Βάπτιση τοῦ Χριστοῦ*, σήμερα στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τοῦ Λονδίνου. Συνδέοντας τὸν Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα μὲ τὸν Ντομένικο Βενετσιάνο, τὸ κείμενο ποὺ ἀναφέραμε μᾶς βοηθᾶ νὰ ἐξηγήσωμε τὴν αἴσθηση τοῦ χρώματος τοῦ Πιέρο, ποὺ δύσκολα θὰ μποροῦσε νὰ εἶχε διαμορφωθῆ μόνο μὲ τὴν ἐπαφή του μὲ τὸν Μαζάτσιο. Ὁ Ντομένικο Βενετσιάνο ἦταν, μαζὶ μὲ τὸν Φρὰ Ἀντζέλικο, ἕνας ἀπὸ τοὺς πρώτους ποὺ δοκίμασε, μὲ βάση τὴ νέα γλώσσα τῆς προοπτικῆς, νὰ ξαναβρῆ τὸν πλοῦτο καὶ τὴ ζωντάνια τῆς νατουραλιστικῆς παράδοσης ποὺ κληροδότησε ἡ ὑστερογοτθικὴ τέχνη. Ἀλλὰ ἐνῶ ὁ Φρὰ Ἀντζέλικο, κληρονόμος τῆς ὑστερογοτθικῆς τέχνης τῆς Τοσκάνης, συναντοῦσε τόσο στὸν ἑαυτό του ὅσο καὶ γύρω του μεγάλα ἰδεολογικὰ ἐμπόδια ποὺ δὲν τὸν ἄφηναν νὰ δεχτῆ τὸ λαϊκὸ οὐμανισμὸ τοῦ Μαζάτσιο, ὁ Ντομένικο Βενετσιάνο, ξεκινώντας ἀπὸ τὴ νατουραλιστικὴ παράδοση τῆς Πάδουας, εἶχε τὴ διάθεση νὰ προχωρήση ὡς τὰ ἄκρα γιὰ τὴν ἐπιβεβαίωση τῶν νέων ἰδεῶν. Αὐτὴ ἡ προσπάθεια πρέπει νὰ ἦταν κιόλας ἀρκετὰ προχωρημένη πρὶν τὰ 1433, ὅπως παρατήρησε ὁ Τόσκα. Ἐκείνη τὴ χρονιά, ὁ Ντομένικο ντὶ Μπάρτολο ἀπὸ τὴ Σιένα φανερώνει μιὰ ἐπιρροὴ ἀπὸ ζωγραφικὰ ἔργα σὰν τὸν κυκλικὸ πίνακα μὲ τὴν *Προσκύνηση τῶν Μάγων* τοῦ Βερολίνου, ἔργο ἀνώνυμου. Ἂν περιοριστοῦμε στὴν καθαρὰ στυλιστικὴ πλευρὰ καὶ χρησιμοποιήσωμε τὴν ὁρολογία τοῦ Λεὸν Μπαττίστα Ἀλμπέρτι ἀπὸ τὸ βιβλίο του «Πραγματεία περὶ ζωγραφικῆς» (1436 περίπου), μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ὁ Ντομένικο Βενετσιάνο δίδαξε στὸν Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα αὐτὸ τὸ τρίτο μέρος τῆς ζωγραφικῆς ποὺ ὀνομάζεται «λήψη τῶν φώτων», χάρη στὴν ὁποία «τὰ χρώματα διαφέρουν ἀνάλογα μὲ τὸ φῶς», μιὰ ἄποψη λεπτότατα ἐμπειρικὴ ποὺ τὴ μαθαίνει κανεὶς μὲ τὴν ἐξάσκηση κι ὄχι μὲ τὴ θεωρία. Ὁ ἴδιος ὁ Πιέρο, συγγραφέας μιᾶς ἀξιόλογης πραγματείας («Περὶ προοπτικῆς στὴ ζωγραφική»), θὰ ἐγκαταλείψη τὴν ἰδέα νὰ μᾶς ἀφήση σχετικοὺς κανόνες.

Στὸν Ντομένικο Βενετσιάνο μᾶλλον παρὰ στὸ μεγάλο του μαθητὴ ἀνήκει ἡ τιμὴ ὅτι ἔκανε γιὰ πρώτη φορὰ τὴ ζωγραφικὴ «ἕνα ἀνοιχτὸ παράθυρο» στὸν κόσμο (Ἀλμπέρτι).

ΣΤΑ 1439 ὁ Πιέρο εἶναι στὴ Φλωρεντία. Ἀλλὰ δὲ θὰ ξαναγυρίση πιὰ ἐκεῖ. Τὸ νεωτεριστικὸ ὕφος τῆς τέχνης του ἐνοχλοῦσε τοὺς νόμιμους διαδόχους τῆς πλαστικῆς παράδοσης τοῦ Μαζάτσιο, τοὺς θαυμαστὲς τοῦ Φιλίππο Λίππι καὶ τοῦ Ἀντρέα ντὲλ Καστάνιο, ποὺ δὲν παραδέχονταν αὐτοὺς ποὺ μὲ πρόσχημα τὴν πιστότητα ἔρχονταν ἀπ' ἀλλοῦ νὰ φτωχύνουν τὸ δίδαγμα τῶν μεγάλων ἐπαναστατῶν τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰώνα. Ὁ Ντομένικο Βενετσιάνο, ποὺ δὲν ἐγκαταλείπει τὴν τοσκανικὴ πολιτεία, πεθαίνει ἐκεῖ μέσα στὴν ἀθλιότητα στὰ 1461· ὁ Ἀλέσσιο Μπαλντοβινέττι, ὁ μόνος ἀληθινὸς ὀπαδὸς τῆς προοπτικῆς, δὲν ἔχει καλύτερη μοίρα.

Ἀκόμα τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ πόλη ὅπου γεννήθηκε ὁ Πιέρο, τὸ Μπόργκο Σὰν Σεπόλκρο, εἶχε προσαρτηθῆ καὶ ἀνῆκε πιὰ στὴ Φλωρεντινὴ δημοκρατία, μᾶλλον δὲ θὰ βοήθησε στὸ νὰ γίνουν στενώτεροι οἱ δεσμοὶ ἀνάμεσα στὴ νικήτρια Φλωρεντία καὶ τὸ νεαρὸ ζωγράφο, ποὺ θὰ εἶχε πληγωθῆ στὸ πατριωτικό του φιλότιμο. Πραγματικὰ τὰ πρῶτα του ἔργα ποὺ σώζονται ἀκόμα

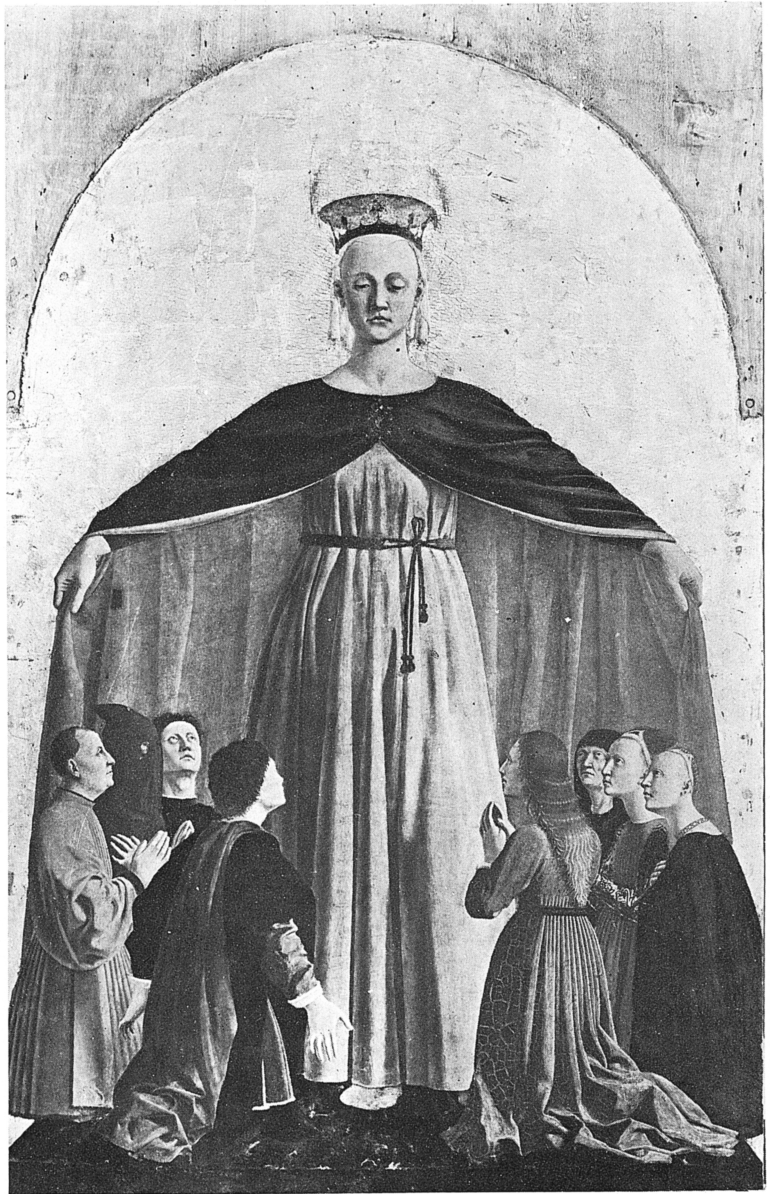
έγιναν γιὰ τὶς ἐκκλησίες τοῦ Σὰν Σεπόλκρο. Τὰ ἑπόμενα χρόνια ὁ Πιέρο ἀρχίζει νὰ ἐργάζεται γιὰ τὶς μικρὲς αὐλὲς τῆς κεντρικῆς καὶ βόρειας Ἰταλίας. Ἡ δραστηριότητά του ἐκεῖ θὰ εἶναι ἀποφασιστικὴ γιὰ τὴ διάδοση τῆς νέας ἔκφρασης, τῆς ἀναγεννησιακῆς προοπτικῆς, ἔξω ἀπ' τὴν Τοσκάνη.

Σ' ΑΥΤΗ τὴν ἐποχὴ ἀνήκει ὁ μικρὸς πίνακας *ἡ Μαστίγωση τοῦ Χριστοῦ,* ποὺ βρίσκεται ἀκόμα σήμερα στὸ Οὐρμπίνο. Τὰ τρία πρόσωπα στὸ πρῶτο πλάνο εἶναι ἀπὸ τὴ συνωμοσία τοῦ 1444, ποὺ στοίχισε τὴ ζωὴ τοῦ Ὀνταντόνιο ντὰ Μοντεφέλτρο. Ὁ νεαρὸς πρίγκιπας εἰκονίζεται ἀνάμεσα στοὺς δυὸ κακοὺς του συμβούλους ποὺ θὰ τὸν ὁδηγοῦσαν στὸ χαμό του καὶ πού, ἐδῶ, τὸν «μαστιγώνουν» ἠθικά, ὅπως οἱ Ρωμαῖοι στρατιῶτες τὸ Χριστό· αὐτὸς ὁ παραλληλισμὸς ἐξηγεῖ γιατί ἡ θρησκευτικὴ σκηνὴ ἀπομονώνεται στὸ βάθος τοῦ πίνακα, ὅπου κατέχει μιὰ δευτερεύουσα θέση.

Αὐτὸς ὁ πίνακας μᾶς προσφέρει, συνάμα, μιὰ ἐφαρμογὴ τῶν νόμων τῆς προοπτικῆς, ποὺ τοὺς ἀκολουθεῖ μὲ ἀπόλυτη αὐστηρότητα. Αὐτὸ ἔχει ἀποδειχτῆ χάρη σὲ μιὰ λεπτομερειακὴ ἀνάλυση τοῦ Ροδόλφου Οὐΐττκοβερ καὶ δὲ θὰ μᾶς ἀπασχολήση ἐδῶ. Μᾶς ἐνδιαφέρει μόνο νὰ παρατηρήσωμε πῶς ὁ Πιέρο χρησιμοποιεῖ τὸν κεντρικὸ ἄξονα τοῦ κτιρίου, δηλαδὴ τὴν κάθετο ποὺ κόβει τὸν ὁρίζοντα, γιὰ νὰ χωρίση τὸν πίνακα σὲ δυὸ μέρη ποὺ τὸ καθένα γίνεται πιὰ ἕνας ἀνεξάρτητος πίνακας.

Αὐτὴ τὴ λύση θὰ τὴν ἀκολουθήση ὁ Πιέρο καὶ στὶς *Ἱστορίες τοῦ Τίμιου Σταυροῦ* στὸ χορὸ τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου, στὸ Ἀρέτσο, ποὺ ἄρχισε νὰ τὶς ζωγραφίζη στὰ 1452· εἶναι ὁλοφάνερη καὶ γεμάτη συνέπειες σ' αὐτὲς τὶς «διπλὲς ἱστορίες». Εἴτε γιατὶ ὑποτάσσεται σὲ ἀπαίτηση τῶν πελατῶν του, εἴτε γιατὶ ὑπακούει σὲ μιὰ ἐνδόμυχη προτροπὴ προσήλωσης στὴν παράδοση, ὁ Πιέρο ἐπανέρχεται ἐδῶ στὴ μεσαιωνικὴ μέθοδο (πού, ἂν καὶ τὴν εἶχε κιόλας ἀπορρίψει ὁ Τζιόττο, ἐπιζοῦσε), δηλαδὴ νὰ ἀφηγῆται μέσα στὴν ἴδια σκηνὴ δυὸ διαδοχικὰ ἐπεισόδια τοῦ θρύλου. Τονίζοντας τὸν κεντρικὸ ἄξονα τῆς σύνθεσης, φροντίζοντας νὰ συμπέση μ' ἕνα στοιχεῖο κάθετο, ἀρχιτεκτονικὸ ἢ ὅ,τι ἄλλο, ὁ Πιέρο ἀγγίζει δυὸ στόχους διαφορετικοὺς καὶ ἐν μέρει ἀντιθετικούς: ἑνώνει μέσα στὸ χῶρο τὶς σκηνές, σὲ σχέση μ' ἕνα μοναδικὸ ὀπτικὸ σημεῖο, καί, συνάμα, χωρίζει καθαρὰ τὰ δυὸ ἐπεισόδια τὸ ἕνα ἀπὸ τὸ ἄλλο. Ἀλλὰ αὐτὴ ἡ μέθοδος ἔχει μιὰ συνέπεια ἐπαναστατική, ἔστω καὶ ἀκούσια. Ὁ θεατὴς ποὺ κοιτάζει τὰ ἐπεισόδια τὸ ἕνα μετὰ τὸ ἄλλο βλέπει δυὸ πίνακες ἀνεξάρτητους καὶ συντεταγμένους, γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία τῆς Τέχνης, γύρω ἀπὸ ἕνα ὀπτικὸ σημεῖο ποὺ δὲ συμπίπτει πιὰ μὲ τὸ κέντρο τοῦ πίνακα, σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες τῆς προοπτικῆς ποὺ καθιέρωσαν ὁ Μπρουνελλέσκι καὶ ὁ Ἀλμπέρτι, παρὰ μετατίθεται σ' ἕνα ἄκρο. Οἱ μορφὲς δὲν εἶναι πιὰ τοποθετημένες σύμφωνα μ' ἕναν κεντρικὸ ἄξονα, παρὰ ριπιδωτά, πράγμα ποὺ δίνει μιὰ αἴσθηση ἐλευθερίας στὶς εἰκόνες τοῦ *Θανάτου τοῦ Ἀδάμ,* τῆς *Βασίλισσας τοῦ Σαβᾶ στὴν ἱερὴ γέφυρα,* στὴ *Δοκιμασία τοῦ Τίμιου Σταυροῦ* κλπ. Τὸ ἑπόμενο βῆμα θὰ γίνη ὅταν ὁριστῆ ἕνα σημεῖο φυγῆς ποὺ νὰ εἶναι πιὰ ὄχι στὶς ἄκρες τοῦ πίνακα, παρὰ τελείως ἔξω ἀπὸ τὰ ὅριά του (γενικὰ ἀπὸ κάτω). Ὁ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα δὲν ἔκανε ποτὲ αὐτὸ τὸ ἀποφασιστικὸ βῆμα, ἀλλὰ βρίσκεται, ὅπως παρατηρήθηκε μὲ πολλὴ ἀκρίβεια, στὴν ἀρχὴ τοῦ δρόμου ποὺ ὁδηγεῖ στὸν Βερονέζε.

Αὐτὴ ἡ μεταμόρφωση ἑνὸς παραδοσιακοῦ δεδομένου σὲ καθοριστικὸ στοιχεῖο μιᾶς θεμελιακὰ καινούριας ἄποψης μπορεῖ νὰ σταθῆ σὰ σύμβολο τῆς στάσης τοῦ Πιέρο. Ἡ ἐπανάστασή του ξεχωρίζει ἀπ' αὐτὴ τοῦ Μαζάτσιο ἀκριβῶς γιατὶ δὲν ἀποκόπηκε ἐντυπωσιακὰ ἀπὸ τὸ παρελθόν, ἀλλὰ τὸ μετέτρεψε σὲ μιὰ σύνθεση πιὸ πλατιά, πιὸ καινούρια. Εἴδαμε ποιὲς ἦταν οἱ σχέσεις τοῦ ζωγράφου μὲ τὴν ὑστερογοτθικὴ τέχνη· ἀλλὰ αὐτὴ ἡ διαπίστωση ἰσχύει καὶ γιὰ ἄλλες ὄψεις τῆς προσωπικότητας τοῦ Πιέρο, ὄχι μόνο γιὰ τὴν καλλιτεχνική του ὑπόσταση. Ὁ οὑμανισμὸς τοῦ Μαζάτσιο δείχνει νὰ εἶναι βαθιὰ ἐχθρικὸς στὸ μύθο καὶ σ' ὅ,τι εἶναι ἱερό. Ὁ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα παραδέχεται χωρὶς ἀμφιβολία τὸν «ἄνθρωπο μέτρο τῶν πάντων», ὅπως ὁ Ἀλμπέρτι, καὶ μάλιστα στὴν κυριολεξία, ἀφοῦ οἱ πίνακές του στήνονται σὲ σχέση μὲ τὸ ἀνθρώπινο ὕψος. Ἀλλὰ ὁ Πιέρο, ὁπλισμένος μ' ἕνα ἐντυπωσιακὰ καινούριο μέσο, ποὺ εἶναι ἡ προοπτική, πραγματοποιεῖ τὸ ἀντίθετο ἐγχείρημα ἀπὸ τὸν Μαζάτσιο: ἀποκαθιστᾶ τὰ ὅσια καὶ τὰ ἱερά. Ἡ τελετουργικὴ ἐπισημότητα τῶν τοιχογραφιῶν στὸ Ἀρέτσο, ἡ ἀκινησία στὴν ὁποία ἡ προοπτικὴ ὑποχρεώνει τὰ σώματα μέσα στὴ φωτεινὴ ἀτμόσφαιρα, ἡ ἐντύπωση ποὺ προκαλεῖ ὁ καλλιτέχνης μὲ μιὰ ἔνταση σχεδὸν φυσική, ὥστε κάθε στοιχεῖο, κάθε χειρονομία, νὰ ἐξαρτᾶται ἀπὸ ἕναν κανόνα ποὺ ὑποτάσσει τὰ πάντα, ὅλα αὐτὰ ἀποτελοῦν κιόλας ἕνα γεγονὸς ἐντελῶς διαφορετικὸ ἀπὸ τὴν ἐπιθετικότητα τοῦ κοσμάκη τοῦ Κάρμινε ποὺ κατακλύζει τοὺς δρόμους τῆς Φλωρεντίας.



2

ΑΣ ΕΞΕΤΑΣΩΜΕ τώρα ἕναν πίνακα σύγχρονο μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἀρέτσο ἢ λίγο μεταγενέστερο τὴν *Ἀνάσταση,* ποὺ ζωγράφισε ὁ Πιέρο στὴν πόλη ὅπου γεννήθηκε. Τὸ ἔργο, οὐσιαστικὰ καινούριο στὶς παραμικρές του λεπτομέρειες, διατηρεῖ παρ' ὅλ' αὐτά, συνειδητά, μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ ἀπὸ παραδοσιακὰ στοιχεῖα, πράγμα ποὺ ἔκανε μερικοὺς νὰ μιλήσουν γιὰ βυζαντινὴ ἐπίδραση. Ἡ σύνθεση προέρχεται ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ δέκατου τέταρτου αἰώνα ποὺ κοσμεῖ τὴν Ἁγία Τράπεζα τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τοῦ Μπόργκο Σὰν Σεπόλκρο. Ὁ συμβολισμὸς — τὸ πέρασμα ἀπ' τὸ χειμώνα στὴν ἄνοιξη

(τοπίο γυμνὸ καὶ λιτὸ ἀριστερά, καταπράσινο δεξιὰ) κι ἀπὸ τὴ νύχτα στὴ μέρα (οἱ κοιμισμένοι κάτω, τὸ φῶς τῆς αὐγῆς στὸν οὐρανὸ) — εἶναι κοινὸς σ' ὅλους τοὺς ἀρχαίους γεωργικοὺς πολιτισμούς. Ἡ προοπτικὴ τονίζει τὴ θεία δύναμη ποὺ πηγάζει ἀπ' τὸν ἀναστημένο Χριστό. Ὁ ὁρίζοντας τοποθετεῖται σχετικὰ χαμηλὰ (στὸ ὕψος τοῦ ἄκρου τῆς σαρκοφάγου) καὶ ὁ κεντρικὸς ἄξονας συμπίπτει ἀκριβῶς μὲ τὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ: γύρω του ὀργανώνονται τὰ στοιχεῖα τῆς σύνθεσης.

ΓΙΑ Ν' ΑΝΤΙΛΗΦΘΟΥΜΕ τὴν τόσο ἰδιαίτερη θέση τοῦ Πιέρο σὲ σχέση μὲ τὴν παράδοση, θὰ ἔπρεπε, νομίζομε, πέρα ἀπ' τὴν περιγραφὴ ποὺ ἰχνογραφήσαμε, νὰ ἐγκαταλείψωμε σὲ τελευταία ἀνάλυση τὸ καλλιτεχνικὸ πεδίο καὶ νὰ ἐξετάσωμε τὸ οἰκονομικὸ πλαίσιο τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, πιὸ στέρεο, σίγουρα, ἂν καὶ ὄχι ἀκόμα ἐντελῶς μελετημένο. Πρέπει νὰ δοῦμε πίσω ἀπὸ τὸν Μαζάτσιο τὴν ἐμπορικὴ καὶ βιομηχανικὴ Φλωρεντία καὶ τὴν ἐπεκτατικὴ ἀναγέννησή της στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει, ἐνῶ πίσω ἀπὸ τὸν Πιέρο στέκεται ἡ ἀγροτικὴ καὶ πατριαρχικὴ Ὀμβρική. «Συναναστροφὴ μὲ εὐγενεῖς» καὶ «ἀγροτικὴ προέλευση», αὐτὲς εἶναι «οἱ δυὸ βασικὲς ὄψεις τοῦ καλλιτέχνη», ὅπως πολὺ σωστὰ ὑπογράμμισε ὁ Μπιανκόνι. Ὁ Λόνγκι παλιότερα, στὴν ἀνάλυσή του γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, εἶχε μιλήσει πολλὲς φορὲς γιὰ ἕναν «τόνο ἔντονα ἀγροτικό», γιὰ «ἀγροτικὴ οἰκειότητα», γιὰ ἕνα «Χριστὸ χωρικό», γιὰ «νεανικὰ χρόνια στὸ ὕπαιθρο», γιὰ μιὰ Παναγία «χωριάτισσα σὰν ἕνα κορίτσι τῶν βουνῶν» καὶ γιὰ ἕνα Χριστὸ «δασόβιο καὶ σχεδὸν γελαδάρη», ποὺ «σὰ βλοσυρὸς γεωργὸς τῆς Ὀμβρικῆς ἀτενίζει ἀπ' τὴν ἄκρη τοῦ τάφου τὰ κτήματά του σ' αὐτὸ τὸν κόσμο». Παρατήρησε ἀκόμα «αὐτὸ τὸ γαλήνιο ἐνδιαφέρον γιὰ ἀφήγηση ποὺ χαρακτηρίζει τοὺς χωρικούς». Παραλλάζοντας κάπως τὸ κείμενο τοῦ Μπιανκόνι ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι αὐτὴ εἶναι ἡ «βασικὴ ὄψη» τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα καὶ ὅτι σὲ σύγκριση μ' αὐτὴν «ἡ συναναστροφὴ μὲ εὐγενεῖς», ποὺ ὑπογράμμισε ὁ Χάουζερ, περνᾶ στὸ δεύτερο πλάνο.

Η ΣΧΕΣΗ αὐτὴ μὲ τὴ βασικὴ οἰκονομικὴ δομὴ τῶν διαφόρων περιοχῶν τῆς Ἰταλίας γίνεται ἀκόμα πιὸ φανερή, πράγμα ποὺ εἶναι λογικό, ὅταν ἀπὸ τὴ μελέτη τῆς προσωπικῆς τεχνοτροπίας ἑνὸς μόνο καλλιτέχνη περνᾶμε στὴ γενικὴ παρατήρηση τῶν ἐκφραστικῶν τρόπων ποὺ υἱοθέτησαν ἀπὸ κοινοῦ ὁμάδες ὁλόκληρες ζωγράφων. Ἐδῶ θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν μόνο τὸ περιβάλλον καὶ οἱ μαθητὲς τοῦ Πιέρο. Δὲν εἶναι δύσκολο ν' ἀντιληφθοῦμε πὼς τὰ πιὸ νεωτεριστικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τεχνοτροπίας του δὲν τὰ ἐπανέλαβαν καὶ δὲν τὰ ἐπεξεργάστηκαν οὔτε οἱ ἀγρότες ὀπαδοί του τῆς Ὀμβρικῆς καὶ τῆς ἐπαρχίας Μάρκε, οὔτε οἱ ἀριστοκράτες τῆς Φερράρας, παρὰ μόνο ὁ Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα. Τὸν ἀκολούθησαν κυρίως οἱ Βενετσιάνοι ποὺ εἶχαν, ἀνάμεσα στ' ἄλλα, τὴν καλὴ τύχη νὰ ζοῦν στὸ πιὸ πλούσιο ἐμπορικὸ καὶ τραπεζιτικὸ κέντρο τῆς Ἰταλίας.

Ὁ Λόνγκι παρατηρεῖ ὅτι «ἡ δημιουργία τοῦ Πιέρο διαφέρει ἀπὸ τὴ λεγόμενη τέχνη τῆς „ἔμπνευσης", ποὺ ἐπιχειρεῖ παρορμητικὰ τὴν ψυχρὴ ἀναθεώρηση τῆς τεχνοτροπίας» καὶ παίρνει μιὰ ἀντίθετη κατεύθυνση. Προσχεδιάζοντας τὸν πίνακα, θέτει πρῶτα ἕνα θεώρημα, ποὺ καταπιάνεται ὕστερα νὰ τὸ ντύση καὶ νὰ τὸ ἀπαλύνη κάπως μ' ἕνα θέαμα. Αὐτὴ ἡ διάκριση ἀνταποκρίνεται ἀκριβῶς σ' αὐτὴν ποὺ καθιέρωσε ἀνάμεσα στὰ διαφορετικὰ μέρη τῆς ζωγραφικῆς ἡ θεωρία τοῦ Ἀλμπέρτι κι ὁ ἴδιος ὁ Πιέρο: «ἡ ζωγραφικὴ ἐμπεριέχει τρία κύρια μέρη, ποὺ εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη μας, τὸ σχέδιο, τὸ μέτρημα καὶ ὁ χρωματισμός... Μὲ τὸ χρωματισμὸ θέλομε νὰ ξαναβροῦμε τὰ χρώματα ὅπως μᾶς τὰ παρουσιάζουν τὰ ἀντικείμενα στὴν πραγματικότητα, φωτεινὰ ἢ σκοτεινά, ἀνάλογα μὲ τὶς φωτεινὲς ἀκτῖνες ποὺ τὰ ἀλλάζουν». Ὁ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα θὰ ἐνδιαφέρεται πάντα καὶ πρὶν ἀπ' ὅλα γι' αὐτὸ τὸ τελευταῖο πρόβλημα, δηλαδὴ νὰ γνωρίση «πῶς οἱ ἰδιότητες τῆς ἐπιφάνειας δείχνουν ν' ἀλλάζουν» ἀπὸ τὰ «φῶτα». Τὸ ἐπιβεβαιώνουν ἔργα του ποὺ ἀκολουθοῦν τὴν περίοδο τοῦ Ἀρέτσο: τὸ *Πολύπτυχο τῆς Περούτζια*, τὸ *Πολύπτυχο τοῦ Ἁγίου Αὐγουστίνου* στὸ Μπόργκο Σὰν Σεπόλκρο (1454 - 1469), τὸ *Δίπτυχο τοῦ Οὐρμπίνο* (1465 περίπου), ἡ *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Οὐρμπίνο* (1472 - 1474), ἡ *Παναγία τῆς Σενιγκάλλια*, ἡ *Παναγία* τῆς Οὐΐλλιαμστάουν καὶ ἡ *Γέννηση τοῦ Χριστοῦ* τοῦ Λονδίνου.

Η ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ αὐτὴ ἀντιστοιχοῦσε στὴν παλιὰ ἐπιθυμία τοῦ Ντομένικο Βενετσιάνο, ποὺ δοκίμαζε νὰ ξαναβρῆ, στὸ βάθος τῆς προοπτικῆς, τὶς ὀπτικὲς καὶ αἰσθητὲς ἀξίες τῆς ὑστερογοτθικῆς περιόδου. Ὅμως τώρα ὁ Πιέρο μποροῦσε νὰ δῆ τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα αὐτῶν τῶν ἀναζητήσεων στὴν τέχνη τοῦ Γιὰν βὰν Ἄυκ καὶ τοῦ Ρογήρου βὰν ντὲρ Βάυντεν.

Εἶχε κιόλας πετύχει τὸ πιὸ ὡραῖο ἀποτέλεσμα, σχετικὰ μὲ τὸν ἐσωτερικὸ φωτισμό, στὸ περίφημο «νυχτερινὸ» ἀπὸ τὸ *Ὄνειρο τοῦ Κωνσταντίνου*, ἕνα ἀπὸ τὰ ὑψηλότερα ποιητικὰ εὑρήματα τῆς ἰταλικῆς τέχνης.

Σ' ἕνα ἔργο ὅπως ὁ *Εὐαγγελισμὸς* τοῦ *Πολύπτυχου τῆς Περούτζια* τὸ φῶς ἔχει μιὰ πολὺ ἀκριβῆ λειτουργία: προβάλλει τὴ σκιὰ τοῦ περιστύλιου κι ἀφήνει στὸ μισοσκόταδο τὸ πρόσωπο τοῦ ἀγγέλου, φροντίζοντας παράλληλα νὰ λάμπουν οἱ μεταλλικοὶ φωτοστέφανοι. Καταλαβαίνομε πὼς ἕνα τέτοιο ἔργο θέλει νὰ «ἐξάρη» καὶ νὰ «προσδιορίση» τὰ χρώματα («ἡ σκιὰ σκοτεινιάζει τὸ χρῶμα, τὸ φῶς τὸ ξεκαθαρίζει ἐκεῖ ὅπου πέφτει... Βλέπομε πὼς ἡ σκιὰ ἀλλοιώνει τὰ χρώματα· ὅσο αὐξάνει ἡ σκιά, τὰ χρώματα σκοτεινιάζουν, ἐνῶ τὸ φῶς, ποὺ δυναμώνει τὰ χρώματα, τοὺς δίνει ἀέρα καὶ τὰ ξεκαθαρίζει» — Ἀλμπέρτι). Κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδρασή του, ἡ γούνα φαίνεται γούνα, τὸ μέταλλο δείχνει μέταλλο, τὸ μάρμαρο γίνεται μάρμαρο. Κι αὐτὸ δὲν ὀφείλεται μόνο στὶς δυνατότητες τῆς τεχνικῆς τῆς ζωγραφικῆς μὲ λάδι, ποὺ εἶναι φλαμανδικῆς καταγωγῆς, ἀλλὰ σὲ μιὰ καινούρια περιέργεια ποὺ δίνει σημασία στὶς μικρολεπτομέρειες τῶν ἀντικειμένων, στὰ «ἐπεισόδιά» τους.

Ο ΠΙΕΡΟ εἶχε κιόλας λύσει μὲ θαυμαστὸ τρόπο τὸ πρόβλημα τοῦ πορτραίτου, στὰ λίγα δείγματα ἀπ' τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἀρέτσο, υἱοθετώντας ἕναν τρόπο ποὺ ταίριαζε στὴ νέα τέχνη, δηλαδὴ μιὰ ἀπεικόνιση στὰ τρία τέταρτα ποὺ ἐπέτρεπε νὰ τονίζεται ἡ αἴσθηση τῆς προοπτικῆς. Ἀλλὰ στὰ πορτραῖτα τοῦ *Φεντερίκο ντὰ Μοντεφέλτρο* καὶ τῆς γυναίκας του ἐπιστρέφει στὴν παραδοσιακὴ στάση τῶν πορτραίτων τῶν μεταλλίων. Καταφέρνει ὅμως νὰ μεταβάλη βαθιὰ τὸ νόημά τους. Αὐτὰ δὲν εἶναι πιὰ προφὶλ ποὺ ξεχωρίζουν πάνω σ' ἕνα σκοτεινὸ βάθος, παρὰ ὄγκοι μιᾶς τέλειας γεωμετρίας· πίσω τους ἀνοίγονται τοπία ἀπλόχωρα ποὺ ἑνοποιοῦν τὸ χῶρο, κυκλωμένα ἀπὸ τὰ ὅρια τοῦ πίνακα. Μιὰ διάφανη ἀτμόσφαιρα τὰ τυλίγει καὶ ἐπιτρέπει νὰ συλλάβωμε, ὅπως στοὺς μεγάλους Φλαμανδοὺς ζωγράφους, καὶ τὶς παραμικρὲς λεπτομέρειες. Ἀλλά, ἀντίθετα ἀπ' αὐτούς, δὲν εἶναι ἕνα ὅραμα ποὺ τὸ προσεγγίζει τεχνητά: τὸ δικό του ὅραμα ἐκφράζει τὴν ἀπόσταση καὶ τὶς ἀξίες τοῦ χώρου. Σ' αὐτὴ τὴν κατεύθυνση τοῦ συναγωνισμοῦ μὲ τὴ φλαμανδικὴ ἐπιτήδευση, τὸ πιὸ προχωρημένο ἐπίτευγμα τῆς τέχνης τοῦ Πιέρο εἶναι, σίγουρα, ἡ *Παναγία τῆς Σενιγκάλλια*. Μποροῦμε νὰ παρατηρήσωμε στοιχεῖα ἐπιτήδευσης, ἀνάλογα μὲ τῶν Φλαμανδῶν, στὸ κομψὸ χέρι τοῦ ἀγγέλου δεξιά, στὰ κοράλλια ἀπ' τὸ περιδέραιο τοῦ Βρέφους, διάστικτα ἀπὸ μικροσκοπικὲς φωτεινὲς ἀνταύγειες, στὸ πέπλο τῆς Παρθένου, μεταξένιο, διάφανο, ἀραχνοΰφαντο, ὅλο πτυχές. Τὸ φῶς ποὺ διαπερνᾶ τὰ τζάμια τοῦ παράθυρου δείχνει μιὰ χρυσὴ σκόνη νὰ χορεύη στὸν ἀέρα καὶ στεφανώνει τὸν ἄγγελο, ἀντίθετα στὸ φῶς, μ' ἕνα

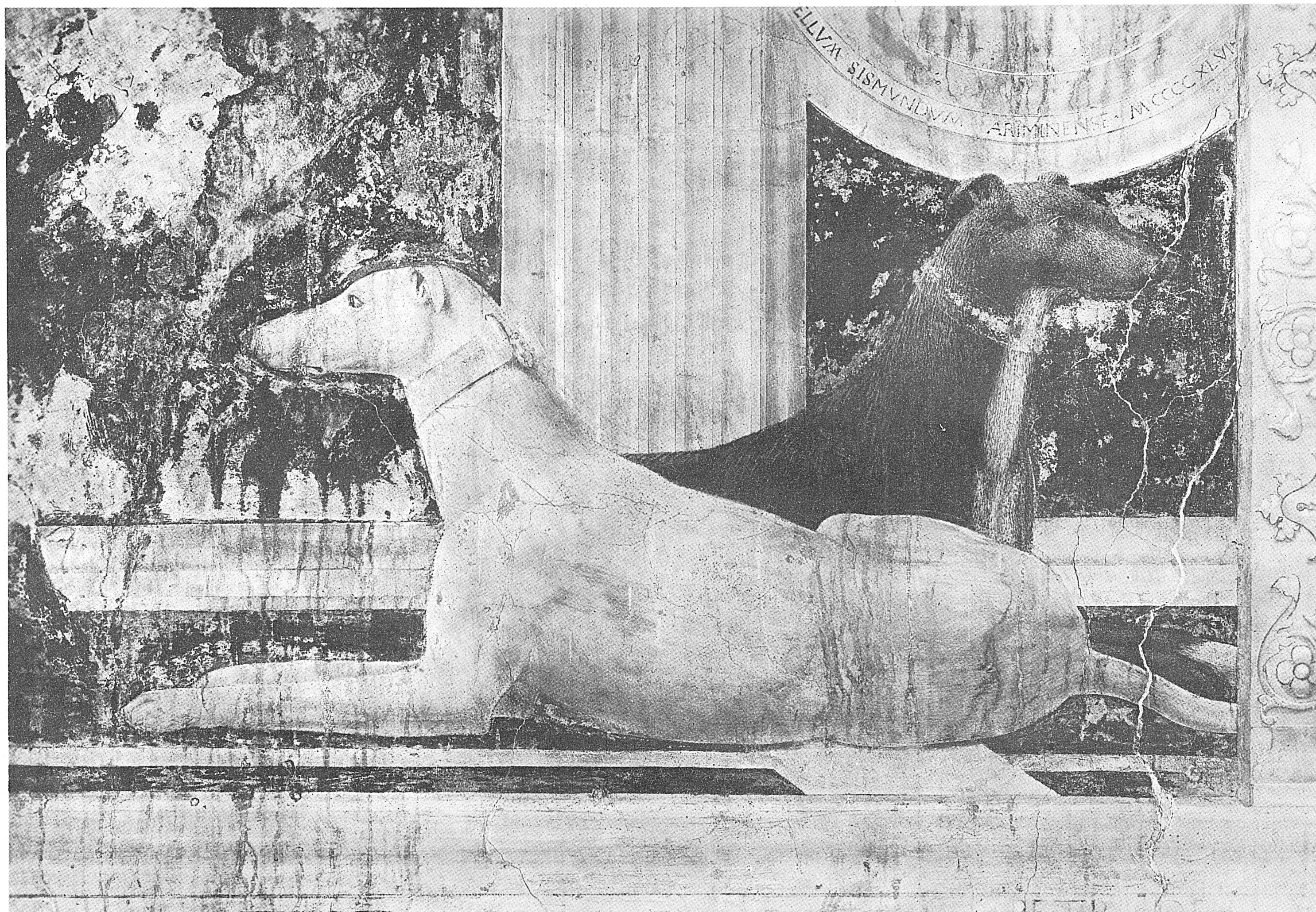
φυσικὸ φωτοστέφανο ἀπὸ μαλλιά· αὐτὴ ἡ σύνθεση ὀπτικῆς παρατήρησης καὶ γεωμετρικῆς δημιουργίας εἶναι σίγουρα ἡ πιὸ καταπληκτικὴ σ᾽ ὅλη τὴν τέχνη τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα.

Η *ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΚΑΙ ΤΕΣΣΕΡΕΙΣ ΑΓΓΕΛΟΙ* τῆς Οὐΐλλιαμστάουν, πίνακας ποὺ προόριζε γιὰ ἕναν ἰδιώτη, καὶ ἡ *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Οὐρμπίνο* (σήμερα φυλάσσεται στὴν Πινακοθήκη Μπρέρα τοῦ Μιλάνου), ποὺ ἀποτελεῖ τὸ πιὸ σημαντικὸ ἔργο τῆς τελευταίας περιόδου τοῦ καλλιτέχνη, εἶναι ἔργα ποὺ ζητοῦν, εἰκονογραφικά, τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ μετωπικότητα. Εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον νὰ προσέξωμε πῶς ὁ Πιέρο ἐκμεταλλεύεται τὴν τυχαία ἀνακάλυψη ποὺ ἔκανε στὸ Ἀρέτσο. Μετατοπίζει ἐλαφρὰ τὴν κεντρικὴ μορφὴ σὲ σχέση μὲ τὸν ἄξονα τῆς σύνθεσης καὶ πετυχαίνει ἔτσι γιὰ τ᾽ ἄλλα πρόσωπα, σὲ συνδυασμὸ καὶ μὲ τὴν ἡμικυκλικὴ τοποθέτηση, μιὰ διάταξη λυτρωμένη ἀπὸ κάθε ἄκαμπτη συμμετρία. Ὁ ὁρίζοντας βρίσκεται ἀρκετὰ ψηλά, ἔτσι ποὺ νὰ μὴν τονίζη ὑπερβολικὰ τὸ μεγάλο ἀριθμὸ προσώπων· στὴν *Παναγία* τῆς Οὐΐλλιαμστάουν αὐτὸς ὁ ὁρίζοντας εἶναι στὸ ἐπάνω μισὸ τμῆμα τοῦ πίνακα, στὸ ὕψος τοῦ χεριοῦ τῆς Παναγίας· στὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Οὐρμπίνο,* στὸ ὕψος τοῦ χεριοῦ τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου ποὺ κρατᾶ τὸ Σταυρό. Ὁ χῶρος ἔχει μιὰ κάπως λοξὴ διάταξη, ἐπιδιώκοντας νὰ περιλάβη καὶ τὸ θεατή. Τὸν ἴδιο σκοπὸ ἐπιδιώκει, στὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Οὐρμπίνο,* ἡ ἄλλη διαγώνιος ποὺ ὑποδεικνύεται καθαρὰ ἀπὸ τὴ χειρονομία τοῦ Ἁγίου Ἱερωνύμου καὶ ἀπὸ τὴν πλάγια τοποθέτηση τῶν ποδιῶν τῆς Παναγίας ποὺ ρίχνει τὸ βλέμμα της στὸ πρόσωπο τοῦ Φεντερίκο ντὰ Μοντεφέλτρο, γονατιστοῦ στὸ πρῶτο πλάνο. Δίπλα στὴν ἀπάθεια τῶν θρησκευτικῶν εἰκόνων τῆς πρώτης του περιόδου, ὅπως ἡ *Βάπτιση τοῦ Χριστοῦ* τοῦ Λονδίνου, ἡ *Μαστίγωση τοῦ Χριστοῦ* τοῦ Οὐρμπίνο ἢ ἡ *Ἀνάσταση* τοῦ Σὰν Σεπόλκρο, ἔχομε ἐδῶ μιὰ «Ἱερὴ Συνομιλία», ὅπου ἡ ἱερατικὴ στάση ἀπαλύνεται ἀπὸ ἕνα οἰκεῖο ὕφος ποὺ θυμίζει τὸν Τζιοβάννι Μπελλίνι καὶ τοὺς καλλιτέχνες τῆς βενετσιάνικης σχολῆς.

Ἡ τέχνη τῆς Φερράρας, ποὺ γεννήθηκε γύρω στὰ 1450 μὲ τὴ μεγαλοφυΐα τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, ἀφοῦ γνώρισε, μὲ τὸν Τούρα καὶ τὸν Κόσσα, τὶς «γοτθικὲς ἑρμηνεῖες τῆς Ἀναγέννησης», ἔγινε πιὸ τρυφερὴ μὲ τὸν Ἕρκολε ντὰ Ρομπέρτι. Καὶ καθὼς αὐτὰ τὰ χρόνια ὁ νεαρὸς Περουτζίνο ἦταν μαθητὴς τοῦ Πιέρο στὸ Σὰν Σεπόλκρο, μπόρεσε ν᾽ ἀνοίξη ἕνα δρόμο γιὰ τὸν Ραφαὴλ ἀποφεύγοντας τὴν πολυδουλεμένη τεχνοτροπία τοῦ Βερρόκκιο. Τὴν ἴδια ἐποχὴ στὴ Βενετία ὁ Τζιοβάννι Μπελλίνι ἀρχίζει νὰ ὑψώνη, πάνω στὴ χρυσαφένια κλίμακα τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, τὸ πιὸ ὡραῖο καὶ ἁγνό του τραγούδι.

Τὸ σύστημα προοπτικῆς ποὺ ὁ Πιέρο χρησιμοποίησε καὶ καθόρισε μὲ θεωρήματα καὶ ὁδηγίες στὴν πραγματεία του «Περὶ προοπτικῆς στὴ ζωγραφική» ἔγινε ἀπόλυτος κανόνας γιὰ τὴ νέα ἔκφραση τῆς ζωγραφικῆς. Ἀρκοῦσε νὰ σέβωνται τυφλὰ αὐτὸ τὸν κανόνα, κι ὅλα ἐπιτρέπονταν· ἔξω ἀπ᾽ αὐτὸ τὸν κανόνα δὲν ὑπῆρχε καμιὰ σωτηρία. Ἀκόμα καὶ περιοχὲς σὰν τὴ Λομβαρδία, ποὺ δείχνουν ἕναν κάποιο ἐνδοιασμὸ νὰ ἐγκαταλείψουν τὸν καθαρὰ ὀπτικὸ παράδεισο τῆς γοτθικῆς τέχνης, θὰ τὸν υἱοθετήσουν καὶ θὰ ὑποκύψουν σ᾽ αὐτὸν (μὲ τὴν καθοδήγηση τοῦ Μπραμάντε, ποὺ μαθήτεψε κοντὰ στὸν Πιέρο στὸ Οὐρμπίνο). Ὁ καλλιτέχνης ἔμεινε ἐπίμονα πιστὸς στὸν ἑαυτό του σαράντα ὁλόκληρα χρόνια καὶ πέτυχε νὰ ἐπιβάλη σ᾽ ὅλη τὴν Ἰταλία τὴν καινούρια του ἀντίληψη γιὰ μιὰ «προοπτικὴ σύνθεση φόρμας καὶ χρώματος».

3



FRED BÉRENCE

Ὁ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα καὶ ἡ τέχνη τοῦ φωτὸς

ΣΤΗΝ ΑΡΧΗ στάθηκε ἕνας τοπικὸς ζωγράφος, ἔπειτα τὸν ξεχώρισε ὁ περίφημος Παντόλφο Μαλατέστα, ἄρχοντας τοῦ Ρίμινι, καὶ ὁ ἀντίπαλος καὶ νικητής του Φεντερίκο ντὰ Μοντεφέλτρο, δούκας τοῦ Οὐρμπίνο, καὶ ξαφνικὰ γνώρισε τὴ φήμη. Καὶ μὲ τοὺς μεταγενέστερους ἔγινε τὸ ἴδιο. Ἂν καὶ ἦταν τῆς μόδας γιὰ ἕναν καιρὸ καὶ μάλιστα ἐνθουσίασε ἀφάνταστα, ὁ Πιέρο γνώρισε λίγο-πολὺ μεγάλες περιόδους λήθης. Ὁ αἰώνας μας, ἀπὸ ἀντίδραση στὴ φλωρεντινὴ σχολή, τὸν ἀνεβάζει στὰ οὐράνια, τοῦ ἀποδίδει ἕνα σωρὸ ἀνακαλύψεις τῶν προκατόχων του, σὰ νὰ μὴν ἔφτανε ἡ ζωγραφική του γιὰ νὰ δικαιώση τὴ δόξα του. Ὅπως οἱ σύγχρονοί του, ὁ Ἀντρέα ντὲλ Καστάνιο καὶ ὁ Μαντένια, δημιούργησε μιὰ τεχνοτροπία τέλεια προσωπικὴ κι ἀπαράμιλλη. Ποιὸς θὰ μπορέση, ὅταν τὶς δῆ, νὰ σβήση ἀπ' τὴ μνήμη του τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἀρέτσο, αὐτὰ τὰ πέτρινα πρόσωπα μὲ τὸν τεράστιο λαιμό, τὰ μικρὰ μάτια, τὰ ἄκαμπτα χαρακτηριστικά, ποὺ εἶναι σὰ νὰ ἔρχωνται ἀπὸ ἕναν ἄλλο κόσμο, τὸν κόσμο τοῦ ὁράματος τοῦ ζωγράφου; Δείχνουν μάλιστα κάπως κατάπληκτα ποὺ βρίσκονται πάνω στὴ γῆ μας καὶ ἔχουν ἕνα περίεργο καὶ μυστηριακὸ ὕφος ποὺ τόσο πολὺ γοητεύει μερικοὺς ἀπὸ μᾶς.

Κι ὅμως τὴν προσωπικότητά του τὴν ὁλοκλήρωσε μέσα στὸν ἀναβρασμὸ τῆς Φλωρεντίας τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα, τῆς τόσο φιλόξενης γιὰ τὰ ταλέντα. Σὰν ὅλους τοὺς συγχρόνους του, ἀνακάλυψε τὶς τοιχογραφίες τοῦ Μαζάτσιο, τόσο ἁπλὲς μέσα στὸ μεγαλεῖο τους ποὺ καμιὰ κριτικὴ τῆς ἐποχῆς μας δὲν τὶς ἀγγίζει. Ἀλλὰ ὁ Πιέρο κατάλαβε πὼς ὁ Μαζάτσιο εἶχε ἑνώσει τὸ καλλιτεχνικὸ σῶμα καὶ τὸ καλλιτεχνικὸ πνεῦμα σὲ μιὰ πνευματικὴ σύνθεση ποὺ θὰ τὴν ἔλεγε κανεὶς μοναδικὴ στὸν κόσμο, ἂν δὲν εἶχε ὑπάρξει ὁ Τζιόττο. Γνώρισε ἐπίσης τὸν Πάολο Οὐτσέλλο, ποὺ προσπαθοῦσε νὰ ἐφαρμόση στοὺς πίνακές του τὴν προοπτική, ποὺ τὴ βρῆκε, ἢ καλύτερα τὴν ξαναβρῆκε, ἂν καὶ μὲ ἀλλιώτικο τρόπο, ὁ Μπρουνελλέσκι, ὁ ἀρχιτέκτονας τοῦ τρούλου τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Φλωρεντίας. Ἐργάστηκε μαζὶ μὲ τὸν Ντομένικο Βενετσιάνο, ἀλλὰ καθὼς δὲν ξέρομε μὲ βεβαιότητα παρὰ ἕνα μόνο ἔργο τοῦ τελευταίου, σήμερα στὴν Πινακοθήκη Οὐφφίτσι τῆς Φλωρεντίας, εἶναι δύσκολο νὰ μάθωμε ὡς ποιὸ βαθμὸ δέχτηκε τὴν ἐπιρροή του. Βλέπομε ὅμως καθαρὰ ὅτι ἐνδιαφέρθηκε γιὰ τὴν τέχνη τοῦ Ντονατέλλο, καὶ μάλιστα τόσο πολὺ ποὺ δείχνει νὰ θέλη νὰ μιμηθῆ τὶς μεγαλειώδεις δημιουργίες τοῦ γλύπτη. Ἂς μὴν ξεχνᾶμε ὅτι ὁ Ντονατέλλο εἶναι, μαζὶ μὲ τὸν Μπρουνελλέσκι καὶ τὸν Μαζάτσιο, ἕνας ἀπὸ τοὺς τρεῖς μεγάλους καινοτόμους τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης. Λίγα χρόνια ἀργότερα, στὴν Πάδουα, ὁ νεαρὸς Μαντένια παρακινεῖται ἀπὸ τὸν Ντονατέλλο καὶ δημιουργεῖ ἕναν κόσμο συγγενικὸ μ' αὐτὸν τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα.

Μὲ τὴν ἐπαφή του μ' αὐτὲς τὶς μεγαλοφυΐες, ὁ Πιέρο νιώθει νὰ ξυπνᾶ ἡ δική του. Τὸν συνεπαίρνει κι αὐτὸν ὁ καλλιτεχνικός, ἐπιστημονικὸς καὶ φιλοσοφικὸς πυρετὸς ποὺ εἶχε πιάσει λίγο-πολὺ ὅλους τοὺς Φλωρεντινοὺς καλλιτέχνες. Ἀντιλαμβάνεται πολὺ γρήγορα πὼς ὁ χῶρος καὶ τὸ φῶς εἶναι στοιχεῖα τῆς προοπτικῆς· θὰ λύση τὰ προβλήματα ποὺ δημιουργοῦν, σὰ νὰ ἦταν παιχνιδάκια, στὰ πορτραῖτα τοῦ δούκα τοῦ Οὐρμπίνο καὶ τῆς πρώτης του γυναίκας, τῆς Τζεντίλε Μπρανκαλεόνε, ποὺ πέθανε στὰ 1457 — καὶ ὄχι τῆς Μπαττίστα Σφόρτσα, τῆς δεύτερης γυναίκας του, ὅπως διαβάζομε τόσο συχνὰ (πίνακες X καὶ XI). Τὰ προφὶλ διαγράφονται πάνω στὸν οὐρανό, πράγμα ποὺ τὸ ἀπόφευγαν ὡς τότε οἱ ζωγράφοι. Διακρίνομε μακριὰ ἕνα ἁπλόχωρο τοπίο μὲ λόφους καὶ καλλιεργημένους ἀγρούς, ποὺ συμβολίζουν τὴν καλὴ διακυβέρνηση τοῦ δούκα μὲ τὸ ἀετίσιο προφὶλ καὶ τὸ ἔξυπνο μέτωπο κάτω ἀπ' τὸ κόκκινο καπέλο. Θὰ τὸν ζωγραφίση ἀκόμα μιὰ φορὰ γονατισμένο ἐμπρὸς στὴν Παναγία (πίνακας XVI). Μέσα σ' ἕνα παρεκκλήσι ἀντάξιο τοῦ Μπρουνελλέσκι ὑψώνονται, ἄκαμπτες καὶ ἀπαθεῖς, οἱ μορφές, πιὸ πολὺ σὰν κολόνες παρὰ σὰν καρυάτιδες. Ἡ Παναγία, πριγκιπικὴ στὴ μεγαλόπρεπη γαλήνη της, κρατᾶ τὸ γυμνὸ Βρέφος ξαπλωμένο στὰ γόνατά



4

1 - *Τὸ ὄνειρο τοῦ Κωνσταντίνου,* Ἀρέτσο, Ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου.

2 - *Ἡ Παναγία τοῦ Ἐλέους,* Μπόργκο Σὰν Σεπόλκρο, Δημοτικὴ Πινακοθήκη.

3 - *Ὁ Μαλατέστα καὶ ὁ Ἅγιος Σιγισμόνδος* (λεπτομέρεια μὲ τὰ δυὸ σκυλιά), Ρίμινι, Ναὸς τῶν Μαλατέστα.

4 - *Ὁ Ἅγιος Ἱερώνυμος μὲ ἕναν πιστό,* Βενετία, Πινακοθήκη τῆς Ἀκαδημίας.

της. Ἀπορεῖ κανένας καὶ θαυμάζει πῶς ὁ ἴδιος καλλιτέχνης μπόρεσε νὰ ζωγραφίση αὐτὴ τὴν παράξενη ἔγκυο ὑπηρέτρια μὲ τὸ ξεκούμπωτο φόρεμα καὶ τὸ χέρι στὴν κοιλιά, στὸ ἔργο ποὺ φιλοτέχνησε μετὰ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἀρέτσο γιὰ τὸ μικρὸ παρεκκλήσι τοῦ χωριοῦ Μοντέρκι. Μερικοὶ κριτικοὶ τὸν περασμένο αἰώνα θέλησαν νὰ δοῦν ἐδῶ τὴν ἀπόδειξη πὼς ὁ Πιέρο δὲν πίστευε στὴν Πανάχραντο Σύλληψη! Ξεχνοῦσαν πὼς ἡ ἴδια ἡ λειτουργία λέει: «Εὐλογητὸς ὁ Καρπὸς τῆς κοιλίας Σου»! Πρόκειται γιὰ ἕνα τόλμημα τοῦ καλλιτέχνη, ποὺ ζωγραφίζοντας μιὰ Παναγία γιὰ χωρικοὺς συμπατριῶτες τῆς μάνας του θέλησε νὰ τοὺς θυμίση μὲ τραχὺ τρόπο τὸ μεγαλεῖο αὐτῆς τῆς μητρότητας καί, ἴσως, κάθε μητρότητας. Ἂς ποῦμε πὼς ἡ Παρθένος - πριγκίπισσα τοῦ Μιλάνου καὶ ἡ ὑπηρέτρια τοῦ Μοντέρκι θυμίζουν κι οἱ δυό τους τὸ Μυστήριο καὶ πὼς ὁ Πιέρο ἀποκαλύπτεται μ' αὐτὰ τὰ δυὸ ἔργα σὰν ἕνας τόσο λεπτὸς ψυχολόγος ὅσο καὶ δυνατὸς καλλιτέχνης.

Τὸ πιὸ φημισμένο ἀριστούργημα τοῦ Πιέρο, ποὺ δὲ ζωγράφισε παρὰ ἀριστουργήματα, βρίσκεται στὴ χαριτωμένη μικρὴ πολιτεία τοῦ Ἀρέτσο. Κι ὅμως ὑπάρχει πιὸ μεγάλη ἀπογοήτευση ἀπ' αὐτὴ ποὺ αἰσθάνεται κανεὶς μπαίνοντας στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου, μιὰ θλιβερὴ καὶ παρδαλὴ ἀποθήκη, ὅπου ὁ Σπινέλλο Ἀρετίνο, συνεχίζοντας τὴν παράδοση τοῦ Τζιόττο, ζωγράφισε ἕναν ἄγγελο μ' ἀρχοντικὸ πρόσωπο καὶ ὁλόγυρα του ἕνα στρόβιλο ἀπὸ φωτεινὰ ροῦχα ποὺ τονίζουν τὴ χάρη του; Ὁ Πιέρο ζωγράφισε τὸ *Θρύλο τοῦ Τίμιου Σταυροῦ* στὸ χορό, ὅπου τὸ ἐκτυφλωτικὸ φῶς ποὺ ἔρχεται ἀπὸ τὸ μοναδικό του παράθυρο ὑποχρεώνει σὲ ἀκροβασίες ἀκόμα πιὸ δύσκολες ἀπὸ κεῖνες ποὺ ἀπαιτεῖ ἡ ὀροφὴ τῆς Καπέλλα Σιξτίνα στὴ Ρώμη.

Ὁ Πιέρο μᾶς ἀφηγεῖται τὸ θρύλο τοῦ Σταυροῦ: ὁ Ἀδάμ, λίγο πρὶν πεθάνη, παραγγέλνει στὸ γιό του Σὴθ νὰ φυτέψη ἕνα κλωνάρι ἀπὸ τὸ δέντρο τοῦ παραδείσου, δῶρο τοῦ ἀρχάγγελου Μιχαήλ. Τὸ δέντρο φύτρωσε. Ὁ βασιλιὰς Σολομὼν ἐντυπωσιάζεται ἀπὸ τὴ λαμπρότητά του καὶ βάζει νὰ τὸ κόψουν γιὰ νὰ τὸ χρησιμοποιήση στὸ χτίσιμο τοῦ Ναοῦ στὰ Ἱεροσόλυμα. Ἀλλὰ οἱ ἐργάτες τὸ κλαδεύουν ἄσχημα καί, γιὰ νὰ καλύψουν τὸ σφάλμα τους, τὸ βάζουν σὲ μιὰ λιμνούλα γιὰ γεφυράκι. Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἡ βασίλισσα τοῦ Σαβᾶ, γοητευμένη ἀπὸ τὴ σοφία τοῦ Σολομῶντα, ἔρχεται στὰ Ἱεροσόλυμα. Ἐμπρὸς στὴ γέφυρα, συνεπαρμένη, ὁραματίζεται τὸ Χριστό, σταυρωμένο πάνω σ' αὐτὸ τὸ Τίμιο Ξύλο. Πέφτει στὰ γόνατα νὰ τὸ προσκυνήση. Αὐτὴ ἡ σκηνὴ μᾶς δίνει τὸ κλειδὶ τῆς ψυχολογίας τοῦ καλλιτέχνη. Αὐτὰ τὰ πέτρινα πλάσματα γεννήθηκαν μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ ἐπιτελέσουν μιὰ ἱεροτελεστία.

Ξαναβρίσκομε τὴν ἴδια ἐπισημότητα στὴν *Ἀνάσταση* τοῦ Σὰν Σεπόλκρο. Αὐτὸ τὸ ἔργο, θαυμάσια διατηρημένο στὸ χῶρο ὅπου ζωγραφίστηκε, μᾶς δείχνει, καλύτερα ἀκόμα ἀπ' τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἀρέτσο, τὴν ἐκθαμβωτικὴ τεχνικὴ τοῦ ζωγράφου, τὴν τέχνη του στὶς μεταβάσεις, τὴν ἀέρινη τελειότητα, τὴν ἔννοια τῶν πλαστικῶν ἀξιῶν. Ὁ ξανθὸς Χριστός, λουσμένος στὸ φῶς, ντυμένος ἕνα ρόδινο φωτεινὸ ἱμάτιο, δείχνει ἀλήθεια, ἀντίκρυ στοὺς ἀποκοιμισμένους ἀγροίκους στρατιῶτες, νικητὴς τοῦ θανάτου καὶ τοῦ σκότους. Ὁ Ραφαήλ, ποὺ πέρασε ἀπὸ τὸ Σὰν Σεπόλκρο, θὰ θυμηθῆ αὐτοὺς τοὺς Ρωμαίους στρατιῶτες ὅταν θὰ ζωγραφίση στὸ Βατικανὸ τὴν *Ἀπελευθέρωση τοῦ Ἁγίου Πέτρου.*

Αὐτὸς ὁ ζωγράφος, ποὺ τόσο εἶχε ἀγαπήσει τὸ φῶς, τυφλώθηκε καὶ ἔγραψε, ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἴσως, τὶς σοφὲς πραγματεῖες του ποὺ συνέβαλαν στὴ φήμη του. Οἱ δυὸ μεγάλοι μαθητές του, ὁ Μελόττο ντὰ Φορλὶ καὶ ὁ Λούκα Σινιορέλλι, θὰ δώσουν στὴν τέχνη του ἀπρόσμενες προεκτάσεις.

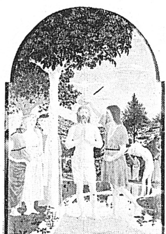
Ὁ Πιέρο γνώρισε τὴν ἴδια καταστροφὴ μὲ τὸν Τζιόττο. Πρόσφατοι καθαρισμοί, μὲ ἀφορμὴ τὴν ἀπομάκρυνση διαφόρων ἐπιζωγραφίσεων, πρόσθεσαν στὰ ἔργα του κίτρινα καὶ γκρίζα μπαλώματα (ποὺ διακρίνονται στοὺς πίνακες VII καὶ VIII).

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά:
Π. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

Οἱ πίνακες



I. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΥΟΦΟΡΟΥΣΑ (260 × 203 ἑκ.). *Μοντέρκι, Κοιμητήριο.* — Ἡ Προστάτιδα τῶν ἐγκύων γυναικῶν ζωγραφίστηκε ἀπὸ τὸν Πιέρο γιὰ τὸν τόπο ὅπου γεννήθηκε ἡ μητέρα του. Γιὰ νὰ ὑπογραμμίση τὴ συμβολικὴ σημασία τῆς εἰκόνας, ὁ ὁρίζοντας περνᾶ στὸ ὕψος τῆς κοιλιᾶς τῆς Παρθένου. Οἱ δυὸ ἄγγελοι ζωγραφίστηκαν ὁ ἕνας πάνω στὸν ἄλλο καὶ τοποθετήθηκαν ἀντίστροφα.



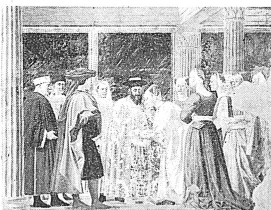
II - III. Η ΒΑΠΤΙΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (166 × 115 ἑκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Τὸ ἔργο, ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὸ φωτεινὸ χρωματισμὸ τοῦ Μαζολίνο καὶ τοῦ Ντομένικο Βενετσιάνο, ἀνήκει στὴ νεανικὴ περίοδο τοῦ ζωγράφου. Ἡ σκηνὴ ἔπρεπε νὰ τοποθετηθῆ στὸ ὕπαιθρο καὶ ὁ καλλιτέχνης πέτυχε ἕνα ἀρχιτεκτονημένο ἀποτέλεσμα προοπτικῆς χάρη στὴ διάταξη σὲ βάθος.



IV. Η ΜΑΣΤΙΓΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (59 × 81,5 ἑκ.). *Οὐρμπίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τῆς ἐπαρχίας Μάρκε.* — Αὐτὸ εἶναι τὸ ἀριστούργημα προοπτικῆς τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα. Γιὰ νὰ τονισθῆ τὸ ἐπιβλητικὸ ὕφος τῶν προσώπων, ἡ γραμμὴ τοῦ ὁρίζοντα περνᾶ πολὺ χαμηλά. Ὁ κεντρικὸς ἄξονας χωρίζει τὸν πίνακα ἀκριβῶς στὰ δυὸ καὶ συμπίπτει μὲ τὸν ἄξονα φυγῆς τῶν κιόνων δεξιά.



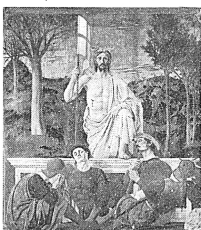
V. ΠΡΟΦΗΤΗΣ (βάση: 190 ἑκ.). *Ἀρέτσο, Ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου.* — Εἶναι ἀπὸ τὰ πρῶτα δημιουργήματα τοῦ συνόλου τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἀρέτσο. Ἡ μορφὴ θυμίζει τὸ λευκὸ ἄγγελο τῆς *Βάπτισης* τοῦ Λονδίνου. Ὁ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα δουλεύει πρῶτα, μὲ μιὰ αὐστηρὴ προοπτική, τὴν ἀνθρώπινη μορφὴ καὶ τὴν ἐξομοιώνει μ' ἕνα ἀρχιτεκτονικὸ κτίσμα.



VI - VII. Ο ΣΟΛΟΜΩΝ ΥΠΟΔΕΧΕΤΑΙ ΤΗ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΤΟΥ ΣΑΒΑ (356 × 373 ἑκ. περίπου). *Ἀρέτσο, Ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου.* — Δεξιὸ μέρος τῆς διπλῆς σκηνῆς ποὺ εἰκονίζει, ἀριστερά, τὸ *Προσκύνημα τοῦ Τίμιου Ξύλου ἀπὸ τὴ Βασίλισσα.* Ἡ ἴδια γυναικεία μορφὴ ἐπαναλαμβάνεται ἀπὸ διαφορετικὲς γωνίες γιὰ νὰ σχηματίση γύρω ἀπὸ τὴ βασίλισσα ἕνα εἶδος κόγχης.



VIII. ΤΟ ΘΑΥΜΑ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ (356 × 373 ἑκ. περίπου). *Ἀρέτσο, Ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου.* — Εἶναι τὸ δεξιὸ τμῆμα τῆς διπλῆς σκηνῆς ποὺ εἰκονίζει, ἀριστερά, τὴν *Ἀνεύρεση τῶν Τριῶν Σταυρῶν.* Ὅπως καὶ στὴν προηγούμενη σκηνή, τὸ σημεῖο φυγῆς ἔχει μετατοπισθῆ στὰ πλάγια. Οἱ γονατισμένες ὑπηρέτριες σχηματίζουν κόγχη γύρω ἀπὸ τὴν Ἁγία Ἑλένη.



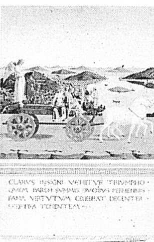
IX. Η ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (225 × 200 ἑκ.). *Σὰν Σεπόλκρο, Δημοτικὴ Πινακοθήκη.* — Ὁ ὁρίζοντας συμπίπτει μὲ τὴν ἄκρη τῆς σαρκοφάγου καὶ ὁ κεντρικὸς ἄξονας χωρίζει στὰ δυό, κάθετα, τὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ: ἐδῶ τὸ στοιχειῶδες προοπτικὸ σχῆμα τονίζει τὸ συμβολικὸ καὶ ἱερὸ χαρακτῆρα. Τὸ τοπίο εἶναι ἁπλόχωρο καὶ ἡλιόλουστο, ὅπως τὰ τοπία τοῦ Τζιοβάννι Μπελλίνι.



X. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΜΠΑΤΤΙΣΤΑ ΣΦΟΡΤΣΑ ἢ πιθανότερα τῆς ΤΖΕΝΤΙΛΕ ΜΠΡΑΝΚΑΛΕΟΝΕ, πρώτης συζύγου τοῦ δούκα (47 × 33 ἑκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι.* — Αὐτὴ ἡ προσωπογραφία συνθέτει ἕνα δίπτυχο μὲ τὴν ἑπόμενη: τὶς ἑνοποιεῖ τὸ τοπίο ποὺ ἐπεκτείνεται ἀπὸ τὴ μία στὴν ἄλλη. Τὸ κεφάλι τῆς δούκισσας θυμίζει σφαίρα, ἐνῶ τοῦ δούκα θυμίζει κύβο.



XI. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΝΤΑ ΜΟΝΤΕΦΕΛΤΡΟ (47 × 33 ἑκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι.* — Τὸ προφὶλ αὐτὸ ἀνήκει στὴν παράδοση τῶν μεταλλίων, ἀλλὰ δίνεται μὲ ὄγκο. «Σ' αὐτὸ συντελεῖ ἡ παρουσίαση τοῦ προφὶλ χωρὶς ἰδιαίτερη ἐπιμονὴ στὴ σχεδίαση τοῦ περιγράμματος καὶ ἡ συγκέντρωση ὅλου τοῦ βάρους στὴ σπουδὴ τοῦ κεφαλιοῦ» (Λόνγκι).



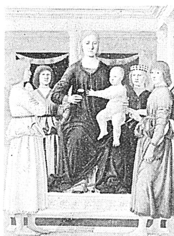
XII. Ο ΘΡΙΑΜΒΟΣ ΤΟΥ ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΝΤΑ ΜΟΝΤΕΦΕΛΤΡΟ (47 × 33 ἑκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι.* — Αὐτὸ τὸ τοπίο εἶναι τὸ πιὸ πλατὺ ἀπ' ὅσα ζωγράφισε ὁ Πιέρο. Ὑπάρχει, ἀνάμεσα στὴ λεπτότητα τὴν παρμένη ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ Βορρᾶ καὶ τὸν ἡλιόλουστο ἰταλικὸ χῶρο, μιὰ ἁρμονία ποὺ θυμίζει τὸν Ζὰν Φουκέ, τὸ Γάλλο ζωγράφο ποὺ ἐπηρεάστηκε ἀπὸ τὸν Πιέρο.



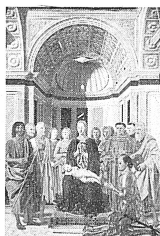
XIII. Ο ΟΣΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΤΟΥ ΤΟΛΕΝΤΙΝΟ (133 × 60 ἑκ.). *Μιλάνο, Μουσεῖο Πόλντι Πετσόλι.* — Ἦταν ἡ μορφὴ στὰ δεξιὰ τοῦ πολύπτυχου ποὺ ζωγράφισε γιὰ τὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Αὐγουστίνου, στὸ Μπόργκο (1454 - 1469), ποὺ κατεδαφίστηκε. Ἐπειδὴ εἰκονίζει ἕνα φτωχὸ ἅγιο, ὁ Πιέρο δὲν αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη γιὰ μεγάλες λεπτολογίες· πετυχαίνει ὅμως σημαντικὰ ἐφφέ.



XIV. Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ (122 × 194 ἑκ.). *Περούτζια, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τῆς Ὀμβρικῆς.* — Ὁ πίνακας ἦταν ἀρχικὰ ὀρθογώνιος, ἀλλὰ τὸν ἔκοψε ὁ ἴδιος ὁ Πιέρο γιὰ νὰ τὸν προσαρμόση στὸ βέλος ἑνὸς γοτθικοῦ πολύπτυχου. Τὸ ἔργο εἶναι ἴσως τὸ πιὸ επιτηδευμένο τοῦ Πιέρο, στὴν ἀνατομία, στὴν ἀρχιτεκτονική, στὸ διάκοσμο καὶ στὸ παιχνίδι τοῦ φωτός, ὅλο λεπτότητα καὶ ποικιλία.



XV. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΚΑΙ ΤΕΣΣΕΡΕΙΣ ΑΓΓΕΛΟΙ (42 × 31 ἑκ.). *Οὐΐλλιαμστάουν (Μασσαχουσέτη), Ἰνστιτοῦτο Τέχνης Κλάρκ.* — Εἶναι ἕνα παράδειγμα τῆς μεταστροφῆς τῶν ἀντιλήψεων τοῦ Πιέρο γιὰ τὶς ἀνθρωπομορφικὲς τάσεις ποὺ ἐξομοίωναν τὰ ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα μὲ τὸ ἀνθρώπινο σῶμα. Ἐδῶ οἱ ἄγγελοι συνθέτουν τὴν ἀψίδα καὶ τὸ κεφάλι τῆς Παρθένου τὸ κιονόκρανο.



XVI. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΚΑΙ ΑΓΙΟΙ (248 × 170 ἑκ.). *Μιλάνο, Πινακοθήκη Μπρέρα* (1472 - 1474). — Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ἀψίδα δὲ συμπίπτει μὲ τὴν ἀψίδα ποὺ συνθέτουν τὰ πρόσωπα κι αὐτό, μαζὶ μὲ τὴν τοποθέτηση τῶν ποδιῶν τῆς Παρθένου, συμβάλλει στὸ νὰ ἀποκτήση ὁ πίνακας ὅλη του τὴν ἐλευθερία δομῆς. Στὸ πρῶτο πλάνο εἰκονίζεται ὁ δούκας Φεντερίκο ντὰ Μοντεφέλτρο.



XVII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΗΣ ΣΕΝΙΓΚΑΛΛΙΑ (61 × 53,3 ἑκ.). *Οὐρμπίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τῆς ἐπαρχίας Μάρκε.* — Ἡ αὐστηρὴ προοπτικὴ καὶ γεωμετρικὴ δομὴ μαλακώνει καὶ ἀμβλύνεται ἀπὸ τὴν ποιότητα τοῦ φωτὸς ποὺ πλημμυρίζει, κάνοντάς τις ἀνάγλυφες, μιὰ σειρὰ λεπτομέρειες. Ὅλα αὐτὰ ὅμως δὲν εἶναι ἀρκετὰ γιὰ νὰ ξεχάσωμε τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἁρμονία τοῦ συνόλου.

I





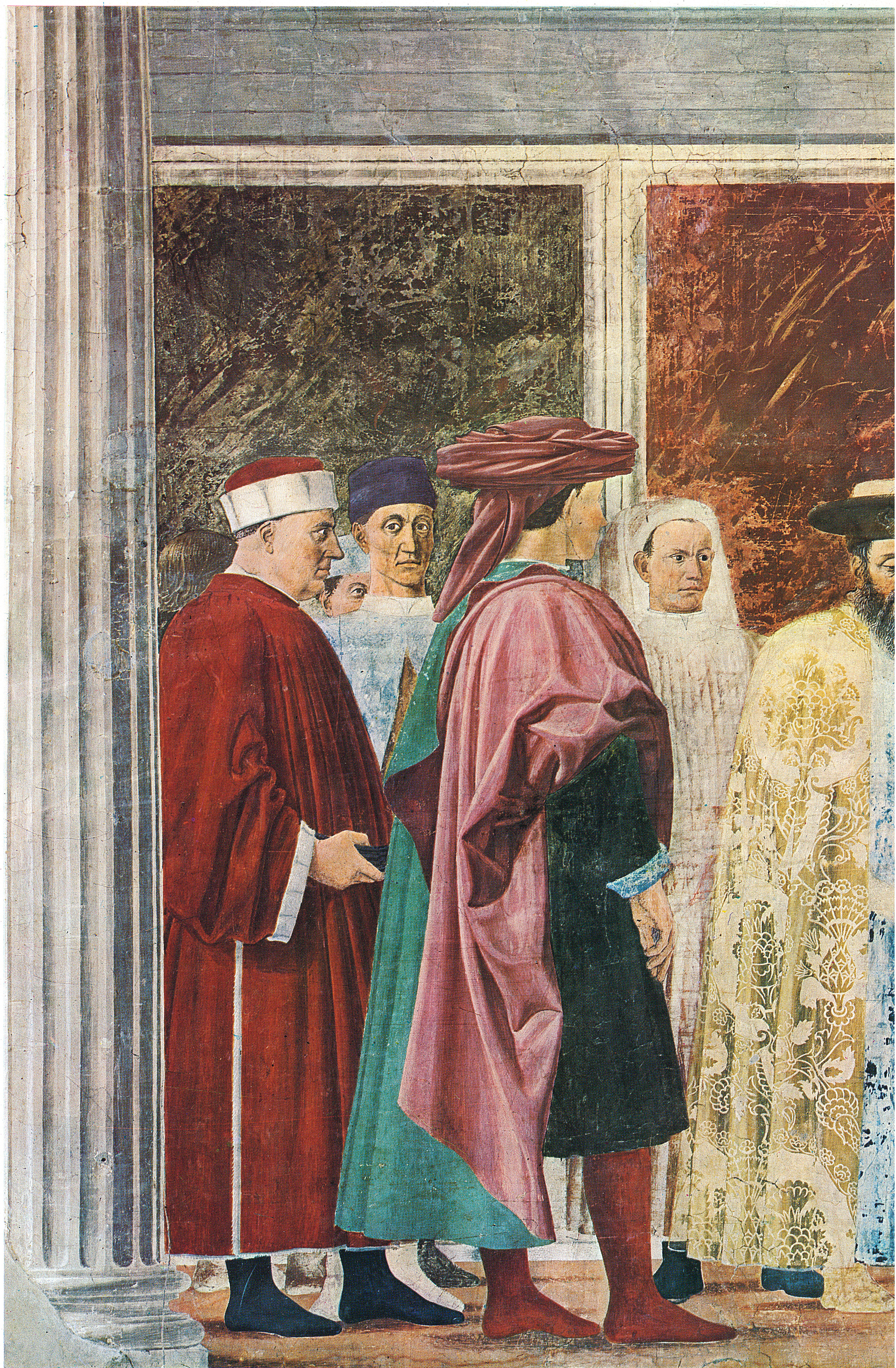
III






OPVS PETRI DEBVRGO SCI SEPVLCRI

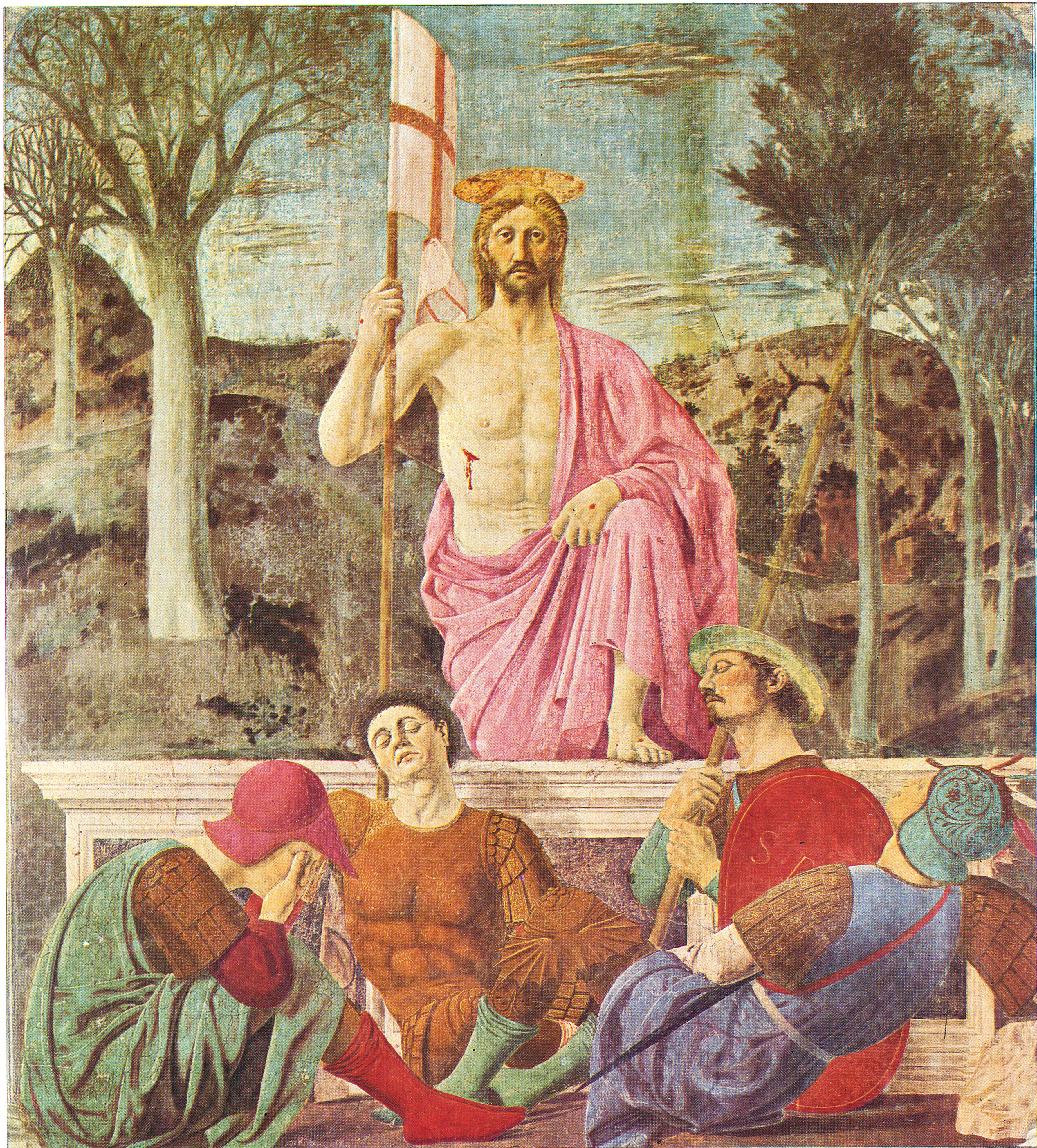
















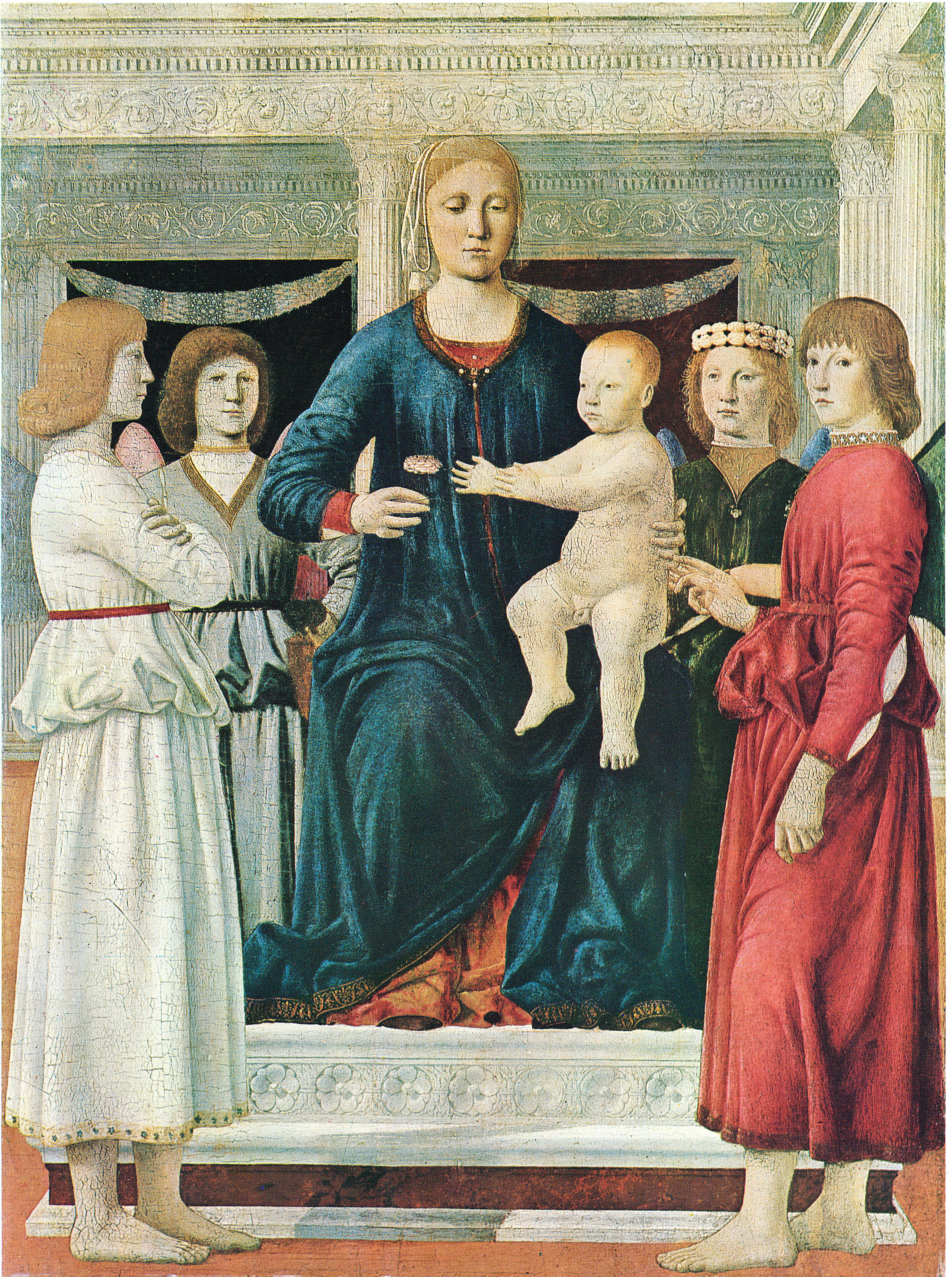


CLARVS INSIGNI VEHITVR TRIVMPHO •
QVEM PAREM SVMMIS DVCIBVS PERHENNIS •
FAMA VIRTVTVM CELEBRAT DECENTER •
SCEPTRA TENENTEM



XIV







ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Μιὰ ἔκδοση - προσφορὰ τῶν Οἴκων FABBRI - ΜΕΛΙΣΣΑ

«Ἕνα ἔργο τέχνης γεμάτο ἔργα τέχνης»

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ 16. Τζιόττο α′ 17. Τζιόττο β′ 18. Πάολο Οὐτσέλλο 19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντὲρ Βάυντεν 22. Μποττιτσέλλι 23. Φρὰ Ἀντζέλικο 24. Φιλίππο Λίππι 25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια

Οἱ εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων τῶν τευχῶν, ξανατυπώθηκαν καὶ συμπεριελήφθηκαν στὸ βιβλιοδετημένο τόμο.

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μαντένια	**Ρέμπραντ**
Ἱερώνυμος Μπὸς	**Γκόγια**
Ντύρερ	**Νταβὶντ**
Μιχαὴλ Ἄγγελος	**Ματὶς**
Ραφαὴλ	**Πικάσσο**
Τισιανὸς	**Μοντιλιάνι**
Χόλμπαϊν	**Ντὲ Κίρικο**
Μπρέγκελ	**Γύζης**
Ἐλ Γκρέκο	**Λύτρας**
Ρούμπενς	**Βολανάκης**
Βελάσκεθ	**Παρθένης κ.ἄ.**

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. **Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση**
2. **Ἀναγέννηση**
3. **Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο**
4. **Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ**
5. **Εἰκοστὸς Αἰώνας**
6. **Ἕλληνες Ζωγράφοι**

Copyright FABBRI - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 1 - 15 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸ τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια τοῦ τόμου.

3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 20 Μαρτίου.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος - βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἑκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!